





Holbeins Totentanz

und seine Vorbilder.



HOLBEINS TOTENTANZ

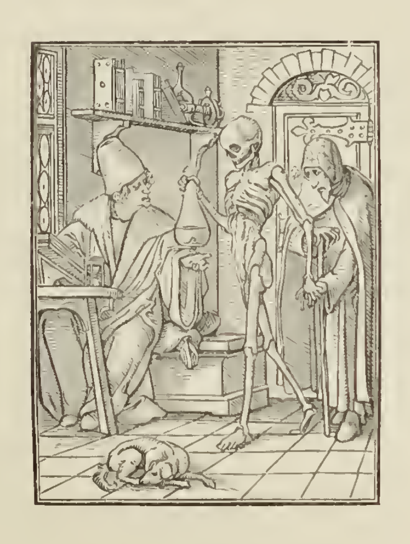
UND

SEINE VORBILDER

VON

ALEXANDER GOETTE

MIT 95 ABBILDUNGEN IM TEXT, 2 BEILAGEN UND 9 TAFELN



STRASSBURG
VERLAG VON KARL J. TRÜBNER
1897.



INHALTSÜBERSICHT.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

VERZEICHNIS DER BEILAGEN UND TAFELN.

LITTERATURVERZEICHNIS.

1. *Baechtold,* Niklaus Manuel. 1878 (das Kapitel „Kunst" von VÖGELIN).
2. *Basler Taschenbuch.* 1856.
3. *Burckhardt-Biedermann,* Das Jahr des Klingenthaler Totentanzes in Klein-Basel (Anzeiger für Schweizerische Geschichte, II, 1874—1877).
4. — —, Über die Basler Totentänze (Beiträge zur vaterländischen Geschichte. Basel 1882).
5. *Burckhardt, Achilles,* Abbruch des Totentanzes in Basel (Basler Jahrbuch. 1883).
6. *Burckhardt, (C.)* und *Riggenbach,* Die Klosterkirche Klingenthal in Basel (Mitteilungen der Gesellschaft für vaterländische Altertümer in Basel, VIII, 1860).
7. *Choulant,* Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildungen. 1852.
8. *(Chovin)* Todten - Tantz, wie derselbe in der löblichen und welt - berühmten Stadt Basel . . . . zu sehen ist. Nach dem Original in Kupfer gebracht. Basel, Im - Hof, 1744 (Stiche von CHOVIN).
9. *Crull,* Nachricht von einem Totentanz zu Wismar. 1877.
10. *Dance macabre, La,* composée par Maistre Jehan Gerson 1425. Paris 1875.
11. *Dance macabre,* La, peinte en 1425 au cimetière des Innocents, fac-simile de l'édition de 1484, précedé de recherchers par l'Abbé V. DUFOUR. Paris 1875.
12. *Danse macabre,* La grande, des hommes et des femmes. Troyes, Garnier. 1728.
13. — —, Paris, Baillieu. O. J.
14. *Davidson,* Zur Geschichte der anatomischen Abbildungen (Jahresberichte der Schlesischen Gesellschaft etc. 1861).
15. *Denkmale,* die frühesten und seltensten, des Holz- und Metallschnitts aus dem 14. und 15. Jahrhundert, nach den Originalen im k. Kupferstich - Kabinett und in der Hof- und Staats - Bibliothek in München (Facsimiles). Nürnberg.
16. *Edel,* Die Neue Kirche in Strassburg. 1825.
17. *Eye* und *Falke,* Kunst und Leben der Vorzeit. 1859.
18. *Fiorillo,* Geschichte der zeichnenden Künste etc. IV. 1820.
19. *Fischer,* Über die Entstehungszeit und den Meister des Grossbasler Totentanzes (1849).
20. *Frimmel,* Beiträge zu einer Ikonographie des Todes (Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale. Wien X — XIII. 1884).
21. *Geffken,* Der Bilderkatechismus des XV. Jahrhunderts. 1855.
22. *Geiler von Keysersberg,* Sermones. Strassburg 1514.
23. *Grüneisen,* Beitrag zur Geschichte und Beurteilung der Totentänze (Kunstblatt von Schorn. 1830).
24. — —, Niclaus Manuel. 1876.
25. *v. Hefner-Alteneck,* Trachten des christlichen Mittelalters. 1840—1854.
26. *Henne am Rhyn,* Kulturgeschichte des deutschen Volks. 1886.
27. *Heures* mit dem Kalender von 1490 bis 1503 (in München).
28. — von Gilles Hardouin. 1509.
29. — à l'usage de Nantes. 1515 (Simon Vostre).
30. *His,* Dessins d'ornements de Hans Holbein. 1886.

31. *(Holbein)* Les simulachres et Historiees faces de la mort etc. Lyon 1538. Facsimile-Reproduktion von G. Hirth, München 1884.
32. *Holbein-Society,* Fac-simile Reprints Vol. I. The Dance of Death. London 1869.
33. *Jubinal,* Explication de la Danse des morts de la Chaise-Dieu. 1841.
34. *Kastner,* Les danses des morts. 1852.
35. *Langlois,* Essai .... sur les Danses des morts. 1852.
36. *Le Roux de Lincy* et *Tisserand,* Paris et ses historiens. 1867.
37. *Lippmann,* Der Totentanz von Hans Holbein. Nach dem Exemplar der ersten Ausgabe im k. Kupferstichkabinett zu Berlin in Lichtdruck abgebildet. Berlin 1879.
38. —, Der Totentanz von Metniz (Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale. Wien 1875).
39. —, Zeichnungen von Albrecht Dürer. 1883.
40. *Loedel,* Hans Holbeins Initial-Buchstaben mit dem Totentanz. Mit Text von Ellissen. Göttingen 1849.
41. —, Holbeini Pictoris Alphabetum mortis. Des Malers Holbein Totentanz-Alphabet .... nachgebildet von H. Loedel in Göttingen. Köln, Bonn, Brüssel 1849 (s. Montaiglon).
42. *Lübke,* Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin. 1861.
43. —, Ein Totentanz in Badenweiler (Breisgau-Verein Schau-ins-Land. 1885).
44. *Mantels,* Der Totentanz in der Marienkirche zu Lübeck. 1866.
45. —, Der Lübecker Totentanz vor seiner Erneuerung im J. 1701 (Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1873).
46. *Manuel's, Niklaus,* Totentanz, gemalt zu Bern 1515—1520, lithographiert nach der getreuen Kopie des berühmten Kunstmalers Wilhelm Stettler. O. N. o. J.
47. *Massmann,* Anzeige von Jubinals Buch im Serapeum VIII.
48. —, Besprechung der Schlotthauerschen Ausgabe von Holbeins Totentanz in den Jahrbüchern der Litteratur. Wien 1832, II, Anzeigeblatt.
49. —, Litteratur der Totentänze. Leipzig 1840.
50. —, Die Basler Totentänze samt einem Anhange: Totentanz in Holzschnitten des 15. Jahrhunderts. Mit Atlas. Stuttgart 1847
51. *Mechel,* Der Todtentantz, wie derselbe in der weitberühmten Stadt Basel .... zu sehen ist. Basel, bei Gebrüdern von Mechel. 1796.
52. *de Mechel,* Oeuvre de Jean Holbein ou recueil de gravures d'après ses plus beaux ouvrages. I. Le triomphe de la mort. Basel 1780.
53. *Merian,* Todten-Tantz, wie derselbe in der löblichen und weitberühmten Stadt Basel .... zu sehen ist. Nach dem Original in Kupfer gebracht von Matth. Merian. Frankfurt a. M. 1725.
54. *Montaiglon,* The celebrated Hans Holbeins Alphabet of Death. Paris 1856.
55. *Naumann,* Der Tod in allen seinen Beziehungen etc. 1844.
56. *Neumann,* Grundriss der Geschichte der bildenden Künste in Liv-Est-Kurland. 1887.
57. *v. Oechelhäuser,* Dürers Apokalyptische Reiter. Berlin 1885.
58. *Prüfer,* Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin (Vermischte Schriften im Anschlusse an die Berliner Chronik und das Urkundenbuch herausgegeben von dem Verein für die Geschichte Berlins. 1888).
59. *Rahn,* Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. 1876.
60. *v. Rumohr,* Hans Holbein der jüngere in seinem Verhältnis zum deutschen Formschnittwesen. 1836.
61. *Schedel, Hartmann,* Chronik. 1493.
62. *Schlotthauer,* Hans Holbeins Totentanz in 53 getreu nach den Holzschnitten lithographierten Blättern (mit Versen von Schubert] und Anmerkungen von Massmann). München 1832.
63. *Schnaase,* Zur Geschichte der Totentänze (Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Wien 1861).
64. *Schreiber,* Manuel de l'amateur de la Gravure sur bois et sur métal au XV. siècle. VI. Berlin 1893.
65. *Seelmann,* Die Totentänze des Mittelalters (Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung. 1891).
66. *Soleil,* Les Heures gothiques et la litterature pieuse au XVe et XVIe siècles. 1882.
67. *v. Terey,* Die Handzeichnungen des H. Baldung gen. Grien.
68. *Ticknor,* Geschichte der schönen Litteratur in Spanien, deutsch von Julius. Neue Ausgabe.

69. *Theatrum mortis humanae* etc. Schaubühne des Menschlichen Todts. Durch Joannem Weichardum Valvasor. Laybach-Salzburg 1682 (Kupferstiche nach einer Kölner Ausgabe von Holbeins Holzschnitten).

70. *Vallardi*, Trionfo e Danza della Morte o Danza Macabra a Clusone. Dogma della Morte a Pisogne. 1859.

71. *Vögelin*, Die Wandgemälde im bischöflichen Palast zu Chur (Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. 20. 1878, 1879).

72. *Vorbilder* für Architekten und Handwerker. Abt. II. Berlin 1836.

73. *Wackernagel, W.*, Kleinere Schriften, I, 1872. Der Totentanz (aus: Basel im 14. Jahrhundert. Basel 1856).

74. *Weigel*, Kunstkatalog IV, 1857. No. 20256.

75. *Weiss*, Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Gerätes vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart. 1872.

76. *Wessely*, Die Gestalten des Todcs und des Teufels in der bildenden Kunst. 1876.

77. *Wieger*, Geschichte der Medicin und ihrer Lehranstalten in Strassburg vom Jahr 1497 bis zum Jahr 1872. Strassburg 1885.

78. *Woltmann*, Holbein und seine Zeit. Leipzig 1874.

79. *Woltmann* und *Woermann*, Geschichte der Malerei, I, II. 1879, 1882.

EINLEITUNG.



ER Holbeins „Totentanz“ zur Hand nimmt und auch nur flüchtig durchblättert, wird sich dem Eindruck nicht entziehen können, dass „in diesen kleinen Blättern eine Welt von Gedanken und Beziehungen mit höchster Meisterschaft zusammengefasst ist“. Diese überquellende Fülle echt künstlerischer Darstellung hat auch nach Jahrhunderten ihren Reiz nicht eingebüsst, und immer wieder tönt Holbeins Lob, so oft nur der Name Totentanz genannt wird. Und doch ist der Gegenstand dieses seines Meisterwerks nicht das, was man unter einem Totentanz versteht. Mehr als einmal ist von massgebender Seite darauf hingewiesen worden, dass Holbein, obschon er an den alten Totentanz anknüpfte, dessen traditionelle Gestalt so völlig umwandelte, dass davon nichts übrigblieb als die Darstellung des Todes selbst — Bilder des Todes, Imagines mortis, wie der Titel der alten Ausgaben lautete.

So einfach liegt nun die Sache nicht. Selbst ein flüchtiger Beschauer wird bei manchem Bilde des Holbeinschen Cyklus vergeblich nach einer Erklärung suchen, wenn er die mittelalterlichen Totentänze nicht kennt, aus denen Holbein schöpfte. Die bildliche Veranschaulichung des Todes als eines Gerippes ist uns freilich so geläufig, dass jedermann unbedenklich die eigentümlichen Totengestalten Holbeins in diesem Sinne ansprechen wird. Was bedeuten aber die Musikinstrumente, auf denen so viele dieser Gestalten spielen, was ihr gelegentliches Springen und Tanzen, was bedeutet vor allem das „Beinhaus“ genannte Bild mit der grossen Zahl von musizierenden Gerippen, die zu einem konkreten Todesvorgange in gar keiner Beziehung stehen?

Wem Holbeins Bilder es bereits angethan haben, wird über diese und ähnliche Fragen nicht achtlos hinweggehen; mit dem Genuss des Beschauens steigert sich auch das Verlangen, dem Künstler auf jedem Schritte nachzugehen, sich ganz in seine Anschauungen hineinzufinden. Diese lassen sich aber nicht unmittelbar enträtseln, weil sie nicht bloss der genialen Laune des Meisters entsprangen, sondern die reife Frucht jener älteren Vorstellungen dieser Art in den mittelalterlichen Totentänzen sind, die Holbein in seinem besonderen Sinn und für seine rein künstlerischen Zwecke verwertete. Ohne Kenntnis dieser älteren Totentänze ist daher ein volles Verständnis seines ähnlichen Werkes unmöglich.

Indessen hätte mir als einfachem Liebhaber der Kunst die Auskunft genügen können, die sich in Woltmanns „Holbein und seine Zeit“ findet, wenn die in diesem Buch enthaltenen abfälligen Bemerkungen über Holbeins Totengestalten mich nicht stutzig gemacht hätten. Ich glaubte zu erkennen, dass Holbeins so arg blossgestellte anatomische Kenntnisse doch nicht unerheblich diejenigen seines Biographen und Kritikers übertrafen, und dass diesem nur die künstlerische Verwertung dieser Kenntnisse durch Holbein entgangen war. Eine häufig wiederholte Prüfung der Bilder vermehrte auch nach anderen Richtungen das Verzeichnis der Beobachtungsfehler Woltmanns und veranlasste mich, andere Quellen zu Rate zu ziehen. Ich fand aber nicht ganz, was ich suchte. Die verwandtschaftlichen Beziehungen der verschiedenen Totentänze haben sich im Verlauf der zahlreichen darauf gerichteten Untersuchungen allerdings ganz wesentlich geklärt. Dies betraf aber hauptsächlich die Geschichte der Dichtung, die mit den Bildern verbunden war oder neben ihnen herging; diese letzteren wurden eigentlich nur so weit berücksichtigt, als sie durch ihren formalen Inhalt jene Geschichte erläuterten, eine selbständige Würdigung erfuhren sie in der Regel nicht. Mit einem Wort: die Geschichte des in den verschiedensten Kunstformen (Dichtung, Schauspiel, Bild, Skulptur) verwerteten Totentanzes ist hauptsächlich im genealogischen Sinne ausgebaut; seine ästhetische Seite, die freilich nur in den Bildern sich bis zum vollendeten Kunstwerk entwickelte, wurde wenig berührt, am wenigsten im geschichtlichen Zusammenhang verfolgt. So kann es auch nicht wunder nehmen, dass man in jener Geschichte über Holbeins Totentanz, der sie doch eigentlich abschliesst, kaum mehr erfährt als das allgemeine Lob,

das ihm niemals gefehlt hat. Und diese Vernachlässigung der künstlerischen Seite des Totentanzes ist kein Zufall.

Bei der Untersuchung der Totentanzbilder begegnet auch der eigentliche Kunstforscher einer Schwierigkeit, die ihm in ähnlichem Masse nirgends aufstösst: ohne eine gründliche Kenntnis des anatomischen Baues ist eine Beurteilung der Totengestalten, insbesondere der Holbeinschen, ganz illusorisch. Und zwar reicht dazu, wie sich zeigen wird, ein Vergleich mit richtigen Skelettbildern oder mit wirklichen Skeletten keineswegs aus, sondern es ist dazu die Beherrschung der ganzen plastischen Anatomie erforderlich, wie man sie ausser bei Fachmännern wohl nur bei den Künstlern selbst antrifft. So habe ich denn auch nicht gefunden, das ein Vorgänger oder Nachfolger Woltmanns die Totengestalten Holbeins richtiger gedeutet oder denen der älteren Totentänze auch nur eine grössere Aufmerksamkeit geschenkt hätte. Und ich darf hinzufügen, dass ich in den bezüglichen Schriften auch in anderen Stücken die scharfe gegenständliche Beobachtung vermisse, die bei den Totentanzbildern mehr wie bei anderen Bildwerken erwünscht ist. Unter diesen Umstämden war nicht nur eine zutreffende grundsätzliche Auffassung jener Bilder erschwert oder ausgeschlossen, sondern es entging den Forschern auch ein wichtiges Mittel der historischen Kritik.

Diese an sich ganz natürlichen Verhältnisse mögen es rechtfertigen, dass ich bei einiger Vertrautheit mit den angedeuteten anatomischen Studien es versucht habe, in einem mir sonst fremden Gebiet historischer Forschung da ergänzend einzugreifen, wo solche Studien unerlässlich sind. Ob diese Ergänzungen anerkannt werden, muss sich freilich erst zeigen; gleichgültig kann aber meines Erachtens nichts sein, was auf die Geschichte der Totentänze auch nur einiges Licht zu werfen imstande ist. Denn indem sie durch Jahrhunderte Sinn und Geist zweier grosser Nationen mächtig fesselten und zu den ausdauerndsten Darstellungen der Kunst in der grossen Volksmasse gehörten, gebührt ihnen die Beachtung als einer der wirksamsten kulturgeschichtlichen Erscheinungen jener Zeiten.

Mein eigentlicher Vorwurf waren und blieben freilich Holbeins Totentänze; was ich vorausschicke, hielt ich teils zum Verständnis ihrer Entstehung für nötig, teils schliesst es sich, wenn auch für diesen Zweck weniger erheblich, an das übrige natürlich an. Überall hielt sich aber die Untersuchung, umgekehrt wie es bisher geschah,

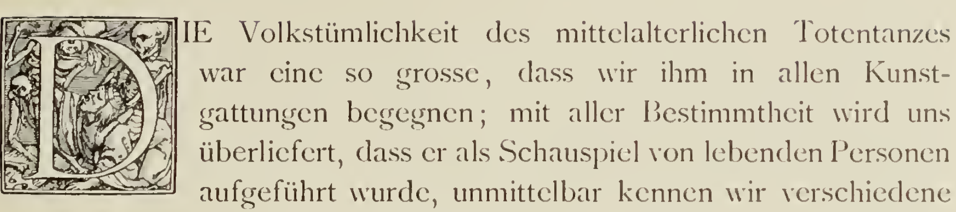
wesentlich an die Totentanzbilder, an ihre Auffassung und Ausführung; dies und vollends die dabei durchweg geübte Methode verlangten als ganz unerlässlich die Zugabe zahlreicher Abbildungen. Das dankenswerte Entgegenkommen des Herrn Verlegers machte es möglich, dazu die noch vorhandenen Originale, und soweit dies ausgeschlossen war, die besten Reproduktionen zu benutzen.

Vor allem sind hier die sämtlichen Holbeinschen Totentänze zu nennen, die nach den besten Exemplaren des Berliner Kupferstichkabinetts und der Bauakademie in Berlin, sowie des Dresdener Museums wiedergegeben sind, hier zum erstenmal ganz vollständig und in einem Werke vereinigt. Die nächstwichtigen Basler Totentänze sind bekanntlich nur in den Büchelschen Kopien auf uns gekommen; diese sowie die alten Münchener Holzschnitte des Totentanzes konnte ich hier am Orte kopieren lassen, dank der Liebenswürdigkeit der Vorstände der Münchener und der Basler Bibliothek sowie der Kunstsammlung in Basel. Die Heidelberger Holzschnitte und einige Basler Handzeichnungen (von Manuel und Holbein, ferner das Basler Exemplar der Dolchscheide) wurden nach Originalphotographien kopiert. Für die übrigen Abbildungen konnten zum Teil ebenfalls Originale oder die davon allein erhalten gebliebenen Reproduktionen benutzt werden.

Aus technischen Gründen mussten allerdings für die eigentlichen Textbilder in der Regel Federzeichnungen angefertigt werden. Ich lege aber einiges Gewicht darauf, dass diese Zeichnungen mit aller Sorgfalt unter meiner ständigen Aufsicht hergestellt sind; denn ich habe nicht selten gefunden, dass auch unscheinbare Inkorrektheiten früherer Kopien eine richtige Auffassung der Bilder ganz erheblich beeinträchtigten.

I.

ÜBER INHALT UND URSPRUNG DER TOTENTÄNZE.



DIE Volkstümlichkeit des mittelalterlichen Totentanzes war eine so grosse, dass wir ihm in allen Kunstgattungen begegnen; mit aller Bestimmtheit wird uns überliefert, dass er als Schauspiel von lebenden Personen aufgeführt wurde, unmittelbar kennen wir verschiedene Niederschriften davon und endlich bildliche Darstellungen in Gemälden, Holzschnitten, Miniaturen und Bildhauerarbeit. Ebenso gross wie diese Mannigfaltigkeit seiner Erscheinung ist seine Verbreitung. Freilich ist seine eigentliche Heimstätte auf Frankreich und Deutschland beschränkt; von dort aus und namentlich von Frankreich drang die Dichtung auch nach Spanien, England und Italien vor, erreichte aber in diesen Ländern niemals das Mass von nachhaltiger Volkstümlichkeit wie in ihrer erstgenannten Heimat.

Alle diese Totentänze führen, trotz vieler Abweichungen im einzelnen, denselben Grundgedanken aus. Sie schildern nicht das Sterben der Menschen schlechtweg wie die gleichzeitigen Todesbilder, namentlich in den Miniaturen, sondern verfolgen den besonderen Zweck, das Memento mori jedermann besonders eindringlich zu predigen. Dazu dient vor allem die gleichzeitige Vorführung der verschiedensten Personen in der Todesnot sowie ein erläuternder Text, der die bildlichen oder scenischen Darstellungen begleitet. In den Bildern — vom Schauspiel besitzen wir keine Beschreibung — sieht man in langer Reihe jeden Stand, vom höchsten an, und jedes Alter vertreten, nicht selten auch Frauen neben den Männern; zu jeder dieser Personen gesellt sich eine Totengestalt, die sich, oft nach einer irgendwie kenntlich gemachten Musik, in einem feierlichen oder

lebhaften Tanzschritt bewegt und ihren Partner mit sich fortzieht, was eben den Tod des letzteren bedeutete. Die ganze Reihe sollte aber jeden Beschauer daran erinnern, dass vor dem Tode kein Stand und kein Alter sicher seien, dass er alle in gleicher Weise und unversehens hinraffe. Der begleitende Text fügte dazu die Mahnung des honeste vivendi et bene moriendi. In den Wechselreden zwischen den Vertretern der verschiedenen Stände und den sie führenden Toten halten diese den ersteren die Vergänglichkeit ihrer irdischen Macht und Grösse, aller Lust und jedes Besitzes vor, da sie doch jetzt unweigerlich zum Tanze antreten müssten, der sie den übrigen Toten einreiht. Die Lebenden antworten mit Klagen über ihr Schicksal, dem sie sich resigniert fügen.

Die Übereinstimmung dieses Grundgedankens in allen Totentänzen weist natürlich auf eine gemeinsame Quelle aller hin. Wo und in welcher Kunstform diese zu suchen sei, ist schon in der verschiedensten Weise beantwortet worden; ich kann aber die ganze frühere Diskussion übergehen, nachdem die Frage durch die neuesten Forschungen, wie mir scheint, mit aller Sicherheit entschieden ist. Einmal ist die lange Zeit festgehaltene Annahme, dass das Klingenthaler oder Kleinbasler Totentanzgemälde 1312 entstand und daher die älteste Darstellung dieser Art war, durch Burckhardt-Biedermann (Nr. 4, S. 44—48) widerlegt worden: die falsch gelesene Zahl lautete 1512 und bedeutete wahrscheinlich eine Übermalung des Bildes, die in jener Zeit stattgefunden haben muss. Infolge dieser Entdeckung sind wir auf die französischen Denkmäler als die ältesten datierten hingewiesen. Zweitens hat Seelmann (Nr. 65, S. 6 flg.) ganz schlagende Beweise dafür geliefert, dass der Totentanz in Frankreich als Drama begann.

Die älteste direkte Nachricht über den französischen Totentanz findet sich bei einem französischen Dichter des 14. Jahrhunderts, der ihn mit dem in Frankreich oder wenigstens in Paris üblichen Namen „Danse macabre“ als eine bekannte Darstellung erwähnt (Wackernagel Nr. 73, S. 318, Kastner, S. 86). Dann ist der handschriftliche spanische Text „La dança general de la Muerte“, wie schon längst anerkannt ist (s. Ticknor I. 77) und Seelmann auf Grund des eigentümlichen Versmasses bestätigt hat (S. 10, 23), eine Bearbeitung des französischen Textes aus dem 14. Jahrhundert. In dieser spanischen Dichtung tritt nun der Tod selbst auf, der die Vertreter der verschiedenen Stände einzeln aufruft, ihre Klagen anhört und beantwortet.

Seelmann hat ganz zutreffend auseinandergesetzt, dass der Tod, der einen Lebenden aufruft, ihm auf seine Klagen antwortet und im unmittelbaren Anschluss daran, in derselben Strophe, den folgenden Lebenden aufruft u. s. w., durch die ganze Dichtung hindurch dieselbe Person sein müsse. Ein solches Nacheinander der Wechselreden verschiedener Personen mit einem und demselben „Tod“ konnte natürlich nur in einer Dichtung oder einem wirklichen Schauspiel vorkommen, bildlich aber nicht dargestellt werden, ohne dass der Tod bei jeder einzelnen Person wiederholt wurde; und in der That zeigen uns die französischen Gemälde des 15. Jahrhunderts zu Paris, Kermaria und La Chaise-Dieu eine solche fortlaufende Reihe mit einem regelmässigen Wechsel von Totengestalten und Lebenden, von denen die ersteren ihre Beziehungen zum vorausgehenden und zum folgenden Lebenden dadurch anzeigen, dass sie diese beiden Nachbarn anfassen (Fig. 5). Ein derartig zusammenhängender Reigen war die einzig mögliche Form, in der das Bild den oben geschilderten Vorgang veranschaulichen konnte, wodurch aber zugleich sich ein Widerspruch zwischen Bild und Text ergab. Denn nach dem letzteren war der eine Tod die einzige bleibende Erscheinung, während die verschiedenen Stände einzeln an ihn herantreten und nach der Wechselrede abtreten, um dem Nachfolgenden Platz zu machen; statt dessen stellen sich im Bilde alle Stände mit ebenso vielen Totengestalten in einem Reigen gleichzeitig dar. Eine Übereinstimmung konnte also nur dadurch herbeigeführt werden, dass der Text sich der bildlichen Darstellung anpasste, die Todesgestalt ebenfalls vervielfältigte und jede von ihnen nur mit einem Lebenden sprechen liess, d. h. die Gesamtheit der genannten Personen in Paare ordnete. Eine solche Abänderung des ursprünglichen Textes ist denn auch in Paris und Kermaria eingetreten (das Gemälde von La Chaise-Dieu hatte keinen begleitenden Text).

Schon aus jener Verschiedenheit des ältesten aus Frankreich stammenden Totentanztextes, nämlich der spanischen Dança general de la Muerte (14. Jahrhundert) und der ältesten französischen Gemälde (15. Jahrhundert) kann auf die Priorität der in jenem Text erhaltenen Gestalt des Totentanzes geschlossen werden, auch wenn daneben, also schon im 14. Jahrhundert, Gemälde des Totentanzes existiert haben sollten. Denn hätte er gleich anfangs aus einem Reigen mit zahlreichen Totengestalten bestanden, so wie es die uns

bekannten Gemälde zeigen, so wäre seine spätere Verwandlung in einen fortlaufenden Dialog des einen Todes mit allen Lebenden ganz unmotiviert und unwahrscheinlich. War aber das letztere, wie danach anzunehmen ist, die ursprüngliche Form, so konnte sie nur in einer Dichtung entstanden sein und musste zur Veranschaulichung in einem Bilde in der angegebenen Weise umgearbeitet werden.

Wir besitzen aber noch evidentere Zeugnisse dafür, dass die Bilder eine spätere Form des Totentanzes sind. In Lübeck befindet sich nämlich ein Totentanzgemälde in der Form eines zusammenhängenden Reigens, dessen ältester niederdeutscher Text dieselbe Einrichtung besass wie die Dança general; erst später wurde er durch einen anderen, dem gemalten Reigen besser angepassten hochdeutschen Text ersetzt. In diesem Fall kann vernünftigerweise nicht angenommen werden, dass der erste Text in Lübeck oder in dem etwaigen auswärtigen Vorbilde seines Totentanzes absichtlich im Gegensatz zum Bilde verfasst wurde; die einzig mögliche Auffassung ist vielmehr nur die, dass seine uns niederdeutsch überlieferte Gestalt die ursprüngliche war, die alsdann im Bilde die abweichende Reigenform erhielt, weil eine andere gemalt nicht möglich war. Ganz ähnlich ist es auch bei dem zweifellos älteren Totentanzgemälde in Paris gegangen. Dies ergiebt sich ganz klar aus dem ebenfalls von Seelmann (S. 23) hervorgehobenen Umstande, dass an einer Stelle des dem Bilde angepassten begleitenden Textes die alte Fassung aus Unachtsamkeit stehen geblieben ist: der Tod des Karthäusers leitet nämlich seine Anrede an diesen seinen Partner mit einem Bescheid an den vorausgehenden Lebenden, den Kaufmann, ein, spricht also in derselben Strophe zwei Personen an. Und da sich dies, wie ich ergänzend bemerken will, noch zweimal wiederholt, beim Franziskaner und beim Eremit, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die Vorlage des Pariser Textes durchweg in jener Weise, d. h. übereinstimmend mit dem spanischen und dem Lübecker Text, verfasst war.

Es steht also fest, dass der französische Totentanz, bevor er gemalt wurde, in einer Form existierte, die nur in einer Dichtung oder einem wirklichen Bühnenspiel möglich war und von allen späteren, den Bildern angepassten Texten abwich. Man kann ja diese älteste Form im Hinblick auf die Handlung schlechtweg eine dramatische nennen; damit allein ist es aber noch nicht erhärtet, dass der älteste französische Totentanztext thatsächlich zu einer scenischen Aufführung

gehörte und diente und dass folglich der Totentanz gerade in dieser Kunstform ins Leben trat. Auch die urkundlichen Nachweise solcher Aufführungen in Frankreich können nichts entscheiden, da sie sich auf eine Zeit beziehen, als es bereits Gemälde desselben Gegenstandes gab, die also älter sein konnten als das Bühnenspiel (vgl. Langlois, Dufour, Schnaase). Wackernagel hat freilich ausgesprochen, dass, wenn eine solche dramatische Dichtung wie der Totentanz im 14. oder einem früheren Jahrhundert bestand, sie dann auch sicherlich zur öffentlichen Aufführung kam, auch wenn dies nicht verbürgt ist; denn „dem Mittelalter war die Unnatur noch fremd, dergleichen bloss zu schreiben und zu lesen, nicht aber auch zu spielen“ (S. 317). Dieses Argument ist aber mehr geistreich als überzeugend, wie der scharfe Widerspruch Schnaases beweist. Dagegen hat Seelmann ein direktes Zeugnis dafür aufgefunden, dass jener älteste Totentanz in der That zu Aufführungen diente (No. 65, S. 16). In dem Revaler Totentanze, einer Kopie des Lübecker Gemäldes, ist im Texte auch die Einleitung, die Anrede des das Schauspiel leitenden Predigers an die Zuschauer, erhalten, die in Lübeck verloren gegangen ist. Durch die ersten Worte: „Och redelike creatuer“ — erweist sie sich als eine Nachbildung des entsprechenden französischen Stückes mit dem Anfang: „O creature raysonnable“; während aber der französische Prediger seine Zuhörer auf die folgende „Danse macabre“ hinweist, findet sich an derselben Stelle in Reval das Wort „spectel“ (spectaculum, Bühnenspiel). Da nun eine Aufführung des Totentanzes in Lübeck, woher doch der Revaler Text stammt, auf Grund urkundlicher Nachrichten ganz ausgeschlossen ist (Seelmann), so muss jene Bezeichnung des Totentanzes als eines Bühnenspieles auf das französische Vorbild bezogen werden. Auch scheint mir aus der allgemeinen Übereinstimmung jener französischen und der niederdeutschen Einleitung hervorzugehen, dass das Wort „Danse macabre“ geradezu in spectel übersetzt wurde und folglich noch im 15. Jahrhundert nicht einen Totentanz schlechtweg, sondern den gespielten Totentanz bedeutete. Um so bestimmter kann nunmehr jene Erwähnung des Danse macabre durch einen französischen Dichter des 14. Jahrhunderts (s. o.) auf das Schauspiel bezogen werden.

Aus diesem Ursprung des französichen Totentanzes versteht sich auch die ganz untergeordnete Rolle, die sein bezeichnendstes

Merkmal, der Tanz, in den Texten spielt. Wären sie selbständige Dichtungen gewesen, so hätte er beschrieben oder wenigstens dort, wo er eintritt, erwähnt werden müssen. Er wird aber nur ganz selten, gelegentlich genannt als „dieser“, d. h. als ein gegenwärtiger, im Schauspiel und dann im Bilde sichtbarer Tanz, der deshalb einer Erläuterung nicht bedurfte: die Totentanztexte sind eben durchweg als Begleitungen von sichtbaren Darstellungen verfasst. Dies schliesst natürlich nicht aus, dass sie unter dem Einfluss von solchen alten Lehrgedichten entstanden wie die dem 12. Jahrhundert angehörenden „Vers sur la mort“ von dem Klostergeistlichen Thibaud de Marly (Langlois I. 72) und die ebenso alten lateinischen Verse von Gautier de Mapes, worin verschiedene Personen über die Herrschaft und unerbittliche Gewalt des Todes klagen (Jubinal, S. 8)*). Der Abstand zwischen solchen Dichtungen und dem Bühnenspiel des Totentanzes ist aber so gross, dass es keinen rechten Sinn hat, die ersteren als die „Anfänge“ des Totentanzes zu bezeichnen. Und dies um so weniger, als der Gedanke des eigentlichen Totentanzes ebensowohl durch verschiedene Sitten und Gebräuche, dichterische und volkstümliche Auffassungen des Todes in Wort und Bild, Redewendungen und Legendenstoffe des Mittelalters vorbereitet und vorgebildet erscheint (Wackernagel)**).

Aus den genannten Zeugnissen für die Existenz des französischen Totentanzschauspieles im 14. Jahrhundert geht hervor, dass es noch ein gut Teil älter gewesen sein dürfte; denn in jener Zeit war es bereits so eingebürgert, dass es, wie wir sahen, in Gedichten citiert und in fremde Länder (Spanien) eingeführt wurde. Man wird daher

---

*) Auch in Deutschland kennt man eine ähnliche Dichtung aus dem 13. Jahrhundert: das Gespräch des Todes mit dem Menschen von Schmied Regenbogen.

**) Wir besitzen nicht das geringste sichere Zeugnis dafür, dass der Grundgedanke des mittelalterlichen Totentanzes bis in das klassische Altertum zurückreicht. Alles, was gelegentlich zu Gunsten dieser Ansicht vorgebracht wurde, hat schon Ellissen (No. 40) eingehend widerlegt. Daran wird auch durch die jüngeren Entdeckungen bis zu dem aufsehenerregenden neuesten Fund eines pompejanischen Bechers mit einem „Totentanz“ nichts geändert: überall handelt es sich nur um Darstellungen Verstorbener in Gestalt von mehr oder weniger vollkommenen Skeletten, deren Anblick an die Flüchtigkeit des Daseins erinnern und daher zum Lebensgenuss, solange es noch Zeit sei, anfeuern sollte, wie es Petronius im „Gastmahl des Trimalchio“ erzählt (Woltmann, 78. I. S. 242). Zu einem solchen Zweck und zumal bei einem Gastmahl muss jener pompejanische Becher mit den Skeletten berühmter Verstorbener sich ganz besonders geeignet haben. Solche Vorstellungen lassen sich aber mit der ältesten Version des mittelalterlichen Totentanzes unmittelbar gar nicht verknüpfen, so wenig als eine Kontinuität zwischen jenen Skelettbildern und den Totengestalten des Totentanzes besteht.

kaum fehl gehen, wenn man seine Entstehung bis in das 13. Jahrhundert zurückverlegt, wofür ich übrigens noch weitere Anhaltspunkte aus den Bildern beibringen werde. Es bedarf ferner keines besonderen Nachweises, dass es von der Kirche ausging, von den Geistlichen in Kirchen und Klöstern gepflegt wurde und gerade durch ihre Vermittelung in die benachbarten Länder Eingang fand, sei es ebenfalls als Schauspiel oder bloss in Niederschriften und in bildlichen Darstellungen. Sein kirchlicher Ursprung zeigt sich auch in seinem ganzen Zuschnitt, wie er uns aus dem spanischen, französischen und norddeutschen Text bekannt geworden ist. Nicht nur spielt darin das geistliche Element die Hauptrolle, sondern das eigentliche Schauspiel wird uns geradezu als eine Illustration zu der kirchlichen Busspredigt vorgeführt, indem zu Anfang stets ein Prediger auftritt, der die Zuhörer anredet und auf die ernsten Lehren des folgenden Schauspieles hinweist. Erst nach dieser Einleitung tritt der Tod auf, um erst alle Sterblichen im ganzen (Spanien, Lübeck) und dann die Einzelnen zu den Wechselreden aufzurufen, wobei die Geistlichen den Vortritt haben. Endlich schliesst das Ganze wieder mit einer Ansprache eines zweiten Predigers.

Da der Tod des Schauspieles selbst vom Tanze spricht, zu dem die Lebenden mit ihm antreten müssen, so hat man sich zu denken, dass er jede Person, mit der er gesprochen, in einer Art von Tanz abführt, vielleicht in ein irgendwie angedeutetes Grab (Seelmann), um sich dann zur nächsten Person zu wenden. Woher dieser Gedanke des tanzenden Todes stammt, ist trotz aller gelehrten Diskussionen darüber noch unentschieden. Der Tanz macht es aber von vornherein wahrscheinlich, dass eine Musik dazu stattfand; doch findet sich keine Andeutung, dass im französischen Schauspiel der Tod selbst musizierte*). Ich werde vielmehr zeigen, dass der Musiker sich dort ausserhalb des eigentlichen Reigens befand; die musizierenden Toten anderer, namentlich der oberdeutschen Totentänze, sind dagegen eine spätere Erfindung.

*) Der Ausdruck „nach meiner Pfeife tanzen“, den der Tod im Lübecker Text braucht, ist als eine altbekannte Redensart nicht wörtlich zu nehmen. Die Illustration dazu, der pfeifende Vortänzer, ist ein späterer Zusatz (s. den Lübecker Totentanz).

Man kann von dem mittelalterlichen Schauspiel des Totentanzes nicht reden, ohne der gleichzeitigen und noch älteren anderen geistlichen Schauspiele zu gedenken, die als Weihnachts-, Epiphanias- und namentlich als Oster- oder Passionsspiele bekannt sind. Zwischen beiden Arten von Schauspielen scheint freilich keine andere Beziehung zu bestehen, als dass sie gleicherweise von der Geistlichkeit ausgingen und in den Kirchen aufgeführt wurden. Dennoch dürfte noch ein weiteres gemeinsames Moment hervorgehoben werden. Jene bekannten Spiele entstanden im Zusammenhang mit dem Gottesdienst an den genannten hohen Kirchenfesten, und erst später und nur gelegentlich wurden sie mit passenden Ergänzungen (Schöpfung, Weltende u. s. w.) zu einem riesigen, christlich-kirchlichen Weltdrama vereinigt. Es liegt auf der Hand, dass der Totentanz, obgleich in demselben Kreise entstanden, in diese wesentlich historischen Darstellungen nicht hineinpasste; dagegen ist es nicht von der Hand zu weisen, dass sein Ursprung ebenfalls mit einem besonders bewegten Gottesdienste verknüpft war, der eben kein anderer sein konnte als die Buss- und Fastenpredigt. Man braucht nur die Prologe und Epiloge der verschiedenen Totentänze zu lesen, um diese Ansicht berechtigt zu finden; und so würden diese Schauspiele ebenfalls als kirchliche Festspiele aufzufassen sein, die nur durch ihren besonderen Inhalt sich von den übrigen geistlichen Schauspielen abschlossen.

Die Erfolge des geistlichen Schauspieles des Totentanzes veranlassten endlich im 15. Jahrhundert die französische Geistlichkeit, den Eindruck, den es auf die Zuschauer ausübte, sich dauernd zu sichern, indem man es auf die Wände der Kirchen und Klöster malen liess. Diese Gemälde dienten also demselben Zweck, wie das Schauspiel; wir besitzen selbst einen unmittelbaren Bericht darüber, dass in Paris auf dem Kirchhofe des Innocents angesichts des dortigen Totentanzgemäldes gepredigt wurde (Langlois, S. 123). Das Schauspiel konnte aber, wie wir sahen, nicht ohne weiteres kopiert werden; der Maler musste dem ganzen Vorgang eine neue Gestalt verleihen. War diese neue Anordnung einmal festgestellt, so konnte er an der Hand des Textes seiner Aufgabe leicht gerecht werden, auch wenn er keine Gelegenheit hatte, einer Aufführung des Schauspieles beizuwohnen, denn der Inhalt der einzelnen Scenen des Totentanzes

war im ganzen einfach genug und durch den Aufbau der Dichtung bestimmt. Die Trachten und Attribute der verschiedenen Stände konnten an öffentlichen Denkmälern, bei Festaufzügen und im gewöhnlichen Verkehr ebensogut studiert werden wie im Schauspiel. Nur eins, was weder durch den Text bestimmt noch im gewöhnlichen Leben vorgebildet sein konnte und dennoch in allen Gemälden des Totentanzes übereinstimmte, musste notwendig nach einem allgemein bekannten, traditionellen Muster gebildet sein:

DIE TOTENGESTALTEN.

Diese Gestalten der mittelalterlichen Totentanzgemälde sind nackte oder nur mit Leichentüchern bedeckte Leiber von einer leichenhaften Magerkeit und mit mehr oder weniger gelungenen nackten fleischlosen Totenschädeln. Es unterliegt keinem Zweifel, dass dadurch wirkliche Totenleiber wiedergegeben werden sollten. Denn genau dieselben Gestalten treffen wir in der ältesten Illustration der bekannten Legende von den drei Lebenden und den drei Toten in Badenweiler (vgl. Lübke Nr. 43), zum Teil auch in den tanzenden Toten der Schedelschen Weltchronik (Nr. 61) und nicht selten auf Grabmälern, in einer besonders guten, künstlerischen Ausführung auf einem von Langlois kopierten Grabstein (Nr. 35, Taf. XXXVII), also in unzweideutigen Darstellungen von Verstorbenen (Fig 1). Mit gleicher Sicherheit kann man behaupten, dass diese Gestalten auch in den gemalten Totentänzen im allgemeinen dieselbe Bedeutung haben. Allerdings wird sich zeigen, dass in den ältesten Gemälden dieser Art, die ja den einen „Tod“ des Schauspiels vervielfältigen mussten, diese zahlreichen Totengestalten nicht sofort und überall unzweideutig als wirkliche Verstorbene hingestellt wurden. Aber diese anfängliche Unsicherheit kann doch darüber nicht täuschen, dass sie diese Bedeutung alsbald ausnahmslos und ganz bestimmt erhielten. Wurden sie doch in den Druckausgaben der Danse macabre durchweg „le mort“, im späteren Frauenreigen „la morte“



Fig. 1.
Leichenstein aus dem 15. Jahrhundert, nach Langlois.

genannt; nicht selten sind sie auch im Bilde durch die Brüste und das lange Haupthaar als weibliche Gestalten gekennzeichnet (Fig. 2, 64), was wenigstens beim deutschen „Tod“ widersinnig wäre; oder sie treten gelegentlich in derselben Scene in der Mehrzahl auf, wie am Beinhaus der Basler Gemälde (Fig. 22), was ebenfalls nur auf wirkliche Tote bezogen werden kann, u. a. m. Diesen Thatsachen gegenüber bedarf der Einspruch Wesselys (S. 39), dass Verstorbene keine Macht über die Lebenden haben, sie also nicht gewaltsam entführen könnten und folglich die fraglichen Gestalten nur den Tod selbst darstellten, wohl kaum einer ernsthaften Widerlegung, besonders da diese Toten in den ältesten deutschen Bildern auf ihre Partner gar keinen Todeszwang ausüben, sondern sie als bereits Sterbende nur gewissermassen als ihresgleichen aufsuchen und anfassen.



Fig. 2. Weiblicher Toter aus dem Totentanz von La Chaise-Dieu, nach Jubinal.

Dagegen ist allerdings zuzugeben, dass die gleichen Totengestalten ausser in den genannten Darstellungen von wirklichen Verstorbenen uns auch in solchen begegnen, wo sie ebenso unzweifelhaft den Tod selbst veranschaulichen sollen. Frimmel zählt eine ganze Reihe von französischen Miniaturen aus dem 14. und 15. Jahrhundert auf, in denen der Tod beim Sündenfall, am Krankenbett, den Lebensbaum fällend u. s. w. als ein grauer Kadaver mit einem Totenschädel gemalt war. Im 15. Jahrhundert erschienen dieselben Todesfiguren

auch in Holzschnitten und Gemälden*). Eins jener Miniaturbilder in Brüssel reicht aber angeblich bis an den Ausgang des 13. Jahrhunderts zurück, so dass wenigstens dieses letztere älter wäre als das Badenweiler Gemälde von den drei Lebenden und den drei Toten, das nach Lübke in den Anfang des 14. Jahrhunderts gehört. Es liegt daher die Vermutung sehr nahe, dass gerade jene ältesten Miniaturen die typische Totengestalt der folgenden Zeit aufbrachten, die zuerst in das Schauspiel, dann in die Gemälde des Totentanzes überging.

Wie kamen aber die Miniatoren, die den Tod bis zum 13. Jahrhundert einfach als alten Mann gezeichnet hatten (Frimmel), mit einem Male dazu, ihn mit einem Totenschädel auf einem fleischigen Körper auszustatten? Die leicht verständliche Ideenverbindung, einen Totenleib zum Bilde des Todes zu wählen, konnte jene Figur nicht veranlasst haben; denn sie ist weder ein Skelett, in das sie sich erst am Ausgange des Mittelalters verwandelte, noch das annähernd richtige Bild einer noch fleischigen oder mumifizierten Leiche**), sondern eine widerspruchsvolle Vereinigung eines beinahe unversehrten Körpers mit einem skelettierten oder sonstwie umgebildeten Kopf. Besonders bezeichnend dafür sind das bereits erwähnte Marmionsche Bildchen und der von Langlois kopierte Grabstein (angeblich vom Jahr 1422?); in beiden Fällen ist der ganze Körper, bis auf den völlig nackten, naturgetreuen Schädel, mit dem vollständigen, ebenfalls richtigen und keineswegs besonders mageren Muskelrelief abgebildet, wobei nur die grosse Öffnung am Bauch die leichenhafte Beschaffenheit des Körpers markieren soll. Beide Künstler haben also unzweifelhaft einen unversehrten (wahrscheinlich sogar lebenden) Körper und einen wirklichen Totenkopf als Modelle benutzt, die, wie gerade sie selbst wissen mussten, vereinigt nicht vorkommen. Man kann auch nicht sagen, dass dies die Folge davon war, dass damals Totenschädel in jedem Beinhause anzutreffen und daher bekannt waren, nicht aber das ganze Skelett in seinem Zusammenhange oder in voller Verwesung befindliche Leichen, und dass man daher, um einen Toten

*) Ein Holzschnitt dieser Art ist unter Nr. 38 faksimiliert im zweiten Bande der „frühesten und seltensten Drucke des Holz- und Metalldruckes“ (Nr. 15). In der Strassburger Gemäldesammlung befindet sich ferner ein miniaturartig fein gemaltes Reisealtärchen von Simon Marmion (1489) mit einer ebensolchen Todesgestalt, deren Schädel mit vollkommener Naturtreue wiedergegeben ist, während der fleischige Körper bis auf den Bauchschlitz ganz intakt ist.

**) Mumienhafte Gestalten finde ich einzig und allein auf dem Berliner Totentanzgemälde, das wahrscheinlich um das Jahr 1500 entstand.

zu kennzeichnen, sich mit dem einen bekannten Merkmal eines solchen begnügen musste. Denn gerade die Totengestalten der französischen Totentanzbilder aus dem 15. Jahrhundert besitzen Köpfe, die weder nach wirklichen Schädeln, noch nach Bildern von solchen kopiert, sondern nach willkürlichen Vorstellungen von Schädeln oder selbst fratzenhaft und nach wirklichen Tierköpfen gebildet sind (Fig. 2, 3)*). Es handelt sich also gar nicht um ein ganz bestimmtes Vorbild, das landauf und landab immer wieder kopiert wurde, sondern nur um ein allgemeines Schema, an dem das Totenhafte und das damit verbundene Grausenhafte durch eine möglichst auffällige, aber durchaus nicht immer schädelartige Kopfbildung erreicht werden sollte.

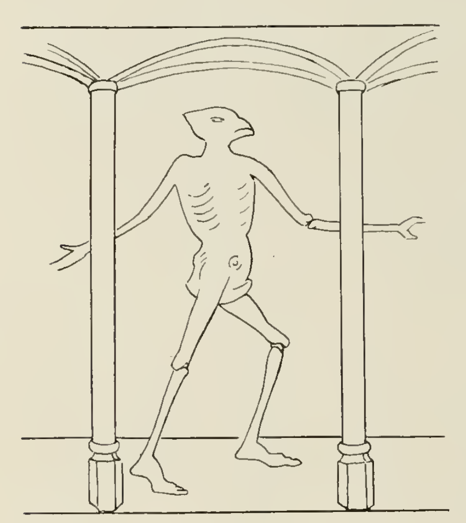


Fig. 3. Totengestalt aus dem Totentanz von Kermaria, nach Soleil.

Dazu kommt noch ein sehr eigentümliches Merkmal, das mit dem natürlichen Zustande einer Leiche kaum etwas zu thun hat. Nach Frimmel waren schon die ältesten der von ihm citierten Todesbilder der Miniaturen ganz grau gehalten; Jubinal giebt an, dass die Totengestalten und ihre Gewänder im Gemälde von La Chaise-Dieu grau gemalt waren, und nach der Reproduktion des Lübecker Totentanzes (Nr. 44) möchte ich für seine Toten dasselbe annehmen (Fig. 19). In den oberdeutschen Totentänzen endlich begegnet uns Ähnliches in Bild und Wort. So war nach den Originalkopien Büchels in Kleinbasel der Tote des Narren dunkelfarbig gemalt (Fig. 32), in Grossbasel der Tote des Wucherers (Fig. 70), der zum Überfluss im Text geradezu ein „schwarzer Tod“ genannt wird**). Ferner spricht in Kleinbasel und den oberdeutschen Holzschnitten und Handschriften (s. u.) der Tote zum König: „Ich führ’ Euch hier bei der Hand an dieser schwarzen

*) Affenähnliche Köpfe sind übrigens nach Frimmel schon in den Todesfiguren der älteren Miniaturen anzutreffen, sowie im oberdeutschen Totentanz in Basel und in den Handschriften die Bezeichnung „Affen“ für die Toten mehrfach vorkommt.

**) Massmann (Nr. 50) hat die dunkle Farbe in beiden Figuren fortgelassen, Merian dagegen den Grossbasler Toten ebenfalls dunkel gezeichnet (Nr. 53).

Brüder Tanz"; und in den Handschriften ruft das Kind: „Ein schwarzer Mann zieht mich dahin." Dass auch unter den „schwarzen Brüdern" die Toten verstanden sind, scheint mir zweifellos, weil in Grossbasel statt dessen „dürre Brüder" steht, gerade so wie der Kleinbasler Text den „schwarzen Mann" des Kindes durch „mageren Mann" ersetzt, was die Beziehung auf die Toten vollends sicherstellt*).

Den ältesten bildlichen Darstellungen des Todes und der Toten war also ein Schema gemeinsam, dessen Hauptmerkmale in einem fleischigen, wenn auch mehr oder weniger leichenhaften Körper von schwarzer, bez. dunkler Farbe mit einem Totenschädel oder einem ähnlich grausenhaft wirkenden Kopf bestanden, und das schon vom Ende des 13. Jahrhunderts an so weit verbreitet und anerkannt sein musste, dass alle Maler jener und der folgenden Zeit sich danach richten konnten. Dass ein Miniator ohne äussere Veranlassung darauf verfiel, das bis dahin benutzte Sinnbild des Todes, den nackten Mann, gegen jenes wunderliche Gebilde zu vertauschen, ist nicht gerade wahrscheinlich; und noch unwahrscheinlicher ist, dass eine solche Miniatur in weiten Kreisen und über die Landesgrenzen hinaus Nachahmung fand und eine volkstümliche Figur wurde. Einen solchen volkstümlichen und auf weite Kreise wirkenden Einfluss hatte aber andererseits unzweifelhaft das Schauspiel des Totentanzes, das schon im 14. Jahrhundert als allbekannte Erscheinung in Dichtungen citiert und etwa um dieselbe Zeit nach Spanien eingeführt wurde und daher wohl bis ins 13. Jahrhundert zurückgehen mochte. Wenn es vielleicht schon im 14. Jahrhundert, jedenfalls vom Anfang des 15. Jahrhunderts an, zahlreiche Gemälde hervorrief, deren Gestalten von ihm beeinflusst sein mussten, so ist es beinahe ebenso sicher, dass es schon vorher die Miniaturen in gleicher Weise beeinflusst hatte, mit anderen Worten, das gesuchte Vorbild für die verschiedenen Totengestalten lieferte.

*) Burckhardt will freilich unter den „schwarzen Brüdern" nur die Dominikaner (schwarze Mönche) als Veranstalter des Totentanzes verstanden wissen, so zwar, dass die andere Lesart „dürre Brüder" nur durch das Missverständnis eines späteren Uebermalers entstand (Nr. 4, S. 91). Diese Vermutung wird aber durch die gemalten schwarzen Toten und die angegebenen Parallelstellen hinfällig, wonach „mager, dürr, schwarz" in der That gleichwertige Merkmale der dargestellten Toten sind. Auch dachte Burckhardt bei seiner Bemerkung offenbar gar nicht daran, die schwarze Farbe der Toten überhaupt zu leugnen, sondern suchte nur zu einem besonderen Zweck nach einem passenden Hinweis auf die Dominikaner; den Ausdruck „schwarzer Mann" scheint er sogar selbst auf die Toten zu beziehen, ohne die Sache weiter zu verfolgen.

Diese letzteren mussten im Schauspiel irgendwie gekennzeichnet sein; und da an eine vollkommene Maske nicht zu denken ist, so werden zweifellos dieselben einfachen Kunstmittel dazu gedient haben, die auch später zu demselben Zweck angewendet wurden. Bei dem häufig erwähnten, von VASARI beschriebenen Fastnachtszuge, der zu Ende des 15. Jahrhunderts in Florenz stattfand, figurierten auch Tote, die den Gräbern entstiegen, um ein Memento mori zu predigen*). Sie wurden von Männern in schwarzen Gewändern mit darauf gemalten Skelettteilen dargestellt, und von anderen sie begleitenden „Toten" wird ausdrücklich angeführt, dass sie Totenkopfmasken trugen (FIORILLO, NAUMANN, WACKERNAGEL S. 338 LANGLOIS I, S. 304—307). Da hätten wir also die beiden Hauptmerkmale des gesuchten Vorbilds in der beglaubigten Darstellung von Toten durch lebende Personen thatsächlich vereinigt. Auch ist nichts natürlicher, als dass diese eigentümliche Maske bei den geistlichen Darstellern des alten Totentanzes dadurch entstand, dass sie, um unkenntlich und zugleich gespenstisch, totenhaft zu erscheinen, ihr gewöhnliches schwarzes Gewand ebenso benutzten, wie es bei manchen Orden jener Zeit üblich war**) und auch gegenwärtig bei gewissen Leichenbestattern in Italien Sitte ist: die Kapuze des Mönchskleides brauchte nur über den Kopf gezogen und mit Ausschnitten für die Augen, vielleicht auch für Nase und Mund versehen zu werden, um wenigstens in der Vorderansicht den Eindruck eines Totenkopfes zu erzielen (Fig. 4)***). Dass diese Ähnlichkeit nur eine annähernde war, stimmt vorzüglich mit der Thatsache, dass diejenigen Maler, denen



Fig. 4. Leichenbestatter in Neapel, nach Photographie.

*) Die von ihnen gesungenen Verse sind bezeichnenderweise der Legende von den drei Lebenden und drei Toten entnommen:

Morti siam, come vedete,
Cosi morti vedrem voi:
Fummo gia come voi siete,
Voi sarete come noi.

**) Eine solche Gestalt, ein Mönch vom Orden der Disciplini, ist auf dem Totentanzbilde in Clusone aus dem 15. Jahrhundert zu sehen (s. VALLARDI Nr. 70).

***) Die hier mitgeteilte Zeichnung zeigt die Neapler Leichenbestatter in weissem Gewande; daneben existieren aber auch schwarz gekleidete Brüderschaften dieser Art.

nicht wirkliche Totenköpfe als Modelle zur Verfügung standen und die sich daher nach den gesehenen oder ihnen beschriebenen Figuren des Schauspiels richteten, das wiederholten, was an den letzteren unvermeidlich war, an Totenschädeln aber fehlerhaft ist, z. B. das Hervortreten der Nase im Profil, die Andeutung der Augen in den Augenhöhlen (Fig. 7) u. s. w., oder die Köpfe ihrer Totengestalten geradezu fratzenhaft gestalteten. Das übrige Mönchskleid, das anfangs vielleicht unverändert unter der Kopfmaske getragen wurde, mag später, um Rumpf und Glieder in bessere Übereinstimmung mit dem Kopf zu bringen und an einen nackten Körper zu erinnern, um Arme und Beine enger zusammengezogen worden sein*).

Diese dem Volk nicht selten vorgeführte Gestalt war in Frankreich und Deutschland sicherlich traditionell und allbekannt geworden, bevor eine bildliche Darstellung derselben Art entstand, die daher naturgemäss an jene volkstümlichen Vorbilder anknüpfte. Dabei wurde das Mönchskleid fortgelassen oder durch Leichentücher ersetzt, während der nackte Körper wenigstens anfangs zur Erhöhung des unheimlichen Eindruckes die schwarze Farbe jenes Kleides behielt. Auf diese Weise erklären sich alle angeführten Eigentümlichkeiten der gemalten Todes- und Totenfiguren, sowie ihre Identität in den verschiedenen Ländern: beide wurden gleicherweise dem wirklich aufgeführten Schauspiel entlehnt, und ihre besondere Form ist *nicht auf eine bewusste Erfindung der Maler, sondern auf die künstlichen Masken der geistlichen Schauspieler zurückzuführen.* Bei dieser ersten Form der Totengestalt blieben die Maler allerdings nicht stehen, sondern versuchten in verschiedener Weise den ererbten Typus zu vervollkommnen, worüber das Nähere in der Einzelbeschreibung angegeben wird. Hier sollte nur versucht werden, den Ursprung der ältesten gemalten Totengestalten, worüber bisher jeder Anhalt fehlte, nachzuweisen. Und es ist bemerkenswert, dass nicht nur die gemalten Totengestalten, sondern auch gewisse, sonst

---

*) Seelmann denkt sich die Maske des Todes im Schauspiel so: „In eng anliegende gelbliche Leinwand gekleidet, welche durch die Kunst des Malers so bemalt ist, dass der Tod einer Leiche ähnlich sieht" (S. 18). Er übersieht aber die schwarze Farbe des Todes und dass gerade der Kopf am meisten maskiert war, welche beiden Merkmale in der einzigen Nachricht über Totenmasken des 15. Jahrhunderts genannt werden.

völlig unverständliche Ausdrücke des Textes (schwarz, dürr) auf die Todesfiguren des geistlichen Schauspieles und so auf dieses als den eigentlichen Vorläufer der Totentanzbilder hinweisen.

Durch die neueren Forschungen ist die Auffassung Wackernagels, dass der Totentanz schon im 13. Jahrhundert als geistliches Schauspiel in Frankreich aufkam, sichergestellt worden. Nicht so bestimmt lauten die Nachrichten über seine Verbreitung nach den benachbarten Ländern. Die ursprüngliche Einrichtung des französischen Schauspiels findet sich nur im spanischen und im Lübecker Text; eine wirkliche Aufführung des Schauspiels ist aber für Lübeck ausgeschlossen, für Spanien nicht nachgewiesen. Die Verpflanzung des Totentanzes nach England fand nur auf dem Wege von Nachahmungen des Pariser Gemäldes statt; die Art seiner Einführung in Süddeutschland bleibt aber unentschieden. Denn obwohl dort nur Gemälde und solchen angepasste Texte des Totentanzes bekannt geworden sind, nimmt Wackernagel die Existenz eines deutschen Schauspiels an, was wieder von Gödecke, Schnaase, Seelmann bestritten wird. Ich werde noch darauf zurückkommen. Alle übrigen deutschen, italienischen und sonstigen Bilder sind Nachbildungen der vorhin genannten. Jedenfalls verdrängten die Gemälde überall, wo sie aufgekommen waren, das Schauspiel, das sie so bequem ersetzten, vollständig; die letzten verbürgten Aufführungen fanden im 15. Jahrhundert in Frankreich statt.

In welcher Form aber auch der Totentanz sich ausbreitete, so lag es in der Natur solcher für das Volk bestimmten Schaustellungen, dass sie nicht an einen festgelegten Text gebunden waren, vielmehr sich nur an ein allgemeines, durch die Geistlichen überliefertes Schema hielten, im einzelnen aber, um den rechten Eindruck auf ihr Publikum nicht zu verfehlen, sich nach den Verhältnissen des jeweiligen Landes oder Ortes richteten und daher in der Wahl der Scenen und in den begleitenden Reden um so mehr voneinander abwichen, je mehr die Orte der Handlung durch Entfernung und nationale Grenzen voneinander getrennt waren. Andererseits ist in jedem Lande, wo das Interesse für den Totentanz länger anhielt, eine gewisse Entwickelung desselben, wenigstens in der äusseren Erscheinung, nicht zu verkennen. War in dieser Beziehung schon der

Übergang vom Schauspiel zum dauernden Gemälde bedeutsam, so wurde die ausserordentliche Volkstümlichkeit des Totentanzes doch erst dadurch erreicht, dass die Gemälde und ihre Texte reproduziert und in zahlreichen Drucken verbreitet wurden. Diese neue Erscheinungsform des Totentanzes begann in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Deutschland, dem Frankreich zu Ende desselben Jahrhunderts folgte; selbst Italien lieferte xylographische Flugblätter des Totentanzes. Die bekannt gewordenen Handschriften ohne Illustrationen konnten, von so grossem Wert für die historische Forschung sie auch sind, in der Entwickelung des Totentanzes keine wesentliche Rolle spielen; denn der eigentliche Träger dieser Entwickelung blieb die bildliche Darstellung jeder Art (Schauspiel, Gemälde, Skulptur, Bilderdruck), der Text nur eine Erläuterung dazu, die nicht selten fortblieb und einer eigentlichen Entwickelung gar nicht fähig war.

Der Schauspieltext des Totentanzes enthält kaum mehr als die lehrhaften Wechselreden des Todes und der Lebenden, so dass sein dramatischer Charakter sogar verkannt werden konnte und z. B. ernstlich diskutiert wurde, ob der spanische Text ein blosses Lehrgedicht sei oder zu einem Schauspiel gehöre. Die für jene Zeit gewiss nicht geringe dramatische Wirkung beruhte also ausschliesslich in der Schaustellung. Und als der Übergang zum Gemälde ganz merkliche Abänderungen der alten Anordnung nötig machte, blieb gelegentlich, in Lübeck, Reval und zum Teil in Paris, der alte Text noch unverändert; die Bereicherungen endlich, die das Gemälde durch ganz neue Scenen erfuhr (Beinhaus, biblische Bilder u. s. w.), wurden im Text häufig gar nicht berücksichtigt, auch wenn sie, wie sich zeigen wird, eine neue Auffassung des Ganzen begründeten. Noch mehr gilt dies für die Ausbildung der einzelnen Scenen, in denen sich nunmehr das dramatische Leben des Bildes konzentrierte. Je mehr dieses plastisch herausgearbeitet wurde, desto mehr musste der lehrhafte Text belanglos werden, bis endlich das Bild sich von ihm völlig loslöste und zum selbständigen Kunstwerk wurde, das den alten didaktischen Zweck durch einen rein ästhetischen ersetzte.

Dieses durch Holbein erreichte Ziel ist der Höhepunkt und eigentliche Abschluss in der Entwickelung des Totentanzes; es folgten nur noch Nachahmungen mit sich stetig abschwächendem Erfolg, und wenn unser Jahrhundert mit neuem Interesse diesen Gegenstand

verfolgt, so geschieht es nur noch in kultur- und kunsthistorischer Richtung. Als lebendiges Zeugnis der Zeit gehört der Totentanz hauptsächlich dem Mittelalter an.

Um diese Entwickelung der Totentanzbilder in ihren Beziehungen zu Holbein in das richtige Licht zu rücken, verteile ich den Stoff in die natürlichen Gruppen, 1) der französischen und der aus ihnen unmittelbar hervorgegangenen niederdeutschen, 2) der oberdeutschen, 3) der Holbeinschen Totentänze.

DIE FRANZÖSISCHEN UND NIEDERDEUTSCHEN TOTENTÄNZE.

II.

DIE DANSE MACABRE VON PARIS.



ROTZ zahlreicher Nachforschungen ist der Ursprung des Wortes macabre noch immer zweifelhaft; sicher ist nur, dass es schon im 14. Jahrhundert bekannt und „Danse macabre" damals der Name des Schauspiels des Totentanzes war (s. S. 9). Ebenso sicher ist heutigen Tages, dass ein Wandgemälde dieses Inhaltes und Namens*) mit einem begleitenden Text 1424—1425 auf dem Kirchhofe des Innocents in Paris hergestellt wurde. Die urkundlichen Beweise dafür sind am vollständigsten angegeben in der neuesten Ausgabe dieser Danse macabre von Dufour (No. 11, S. 2, 9, 11). Jenes Gemälde ist aber schon im 16. oder 17. Jahrhundert zu Grunde gegangen und uns nur durch Kopien bekannt, die als Holzschnitte mit typographischem Text von 1485 an in Paris und mehreren anderen Städten erschienen.**)

Die Identität dieses gedruckten und des auf dem Gemälde befindlich gewesenen, angeblich von dem Geistlichen Gerson 1425 verfassten Textes ist urkundlich beglaubigt (Dufour, S. 45) und dadurch bestätigt, dass eine noch vor 1430 verfasste englische Übersetzung bis auf einige leicht kenntliche Einschaltungen (drei Frauen, Zauberer,

---

*) Im Prolog heisst es: la dance macabre sapelle, und am Schluss: cy finist la Dance Macabre.

**) Auf dem Titel des Dufourschen Buches ist das Datum der ersten Druckausgabe irrtümlich 1484 angegeben.

Richter) mit dem gedruckten Text übereinstimmt (Langlois I, 196, 287, 340). Auch die Holzschnitte sind bisher immer für Kopien des Wandgemäldes angesehen worden, ohne dass man direkte Beweise vorzubringen wusste. Solche können aber aus den Trachten der Holzschnitte mit grösserer Sicherheit als ähnliche Zeitbestimmungen hinsichtlich eines anderen Totentanzes entnommen werden. 1) Die Weltlichen unserer Danse macabre tragen meist das lange talarähnliche Obergewand (houppelande) oder die gegürtete housse, die in Paris bis gegen 1430 herrschten, dann aber abnahmen (Weiss I, 90).

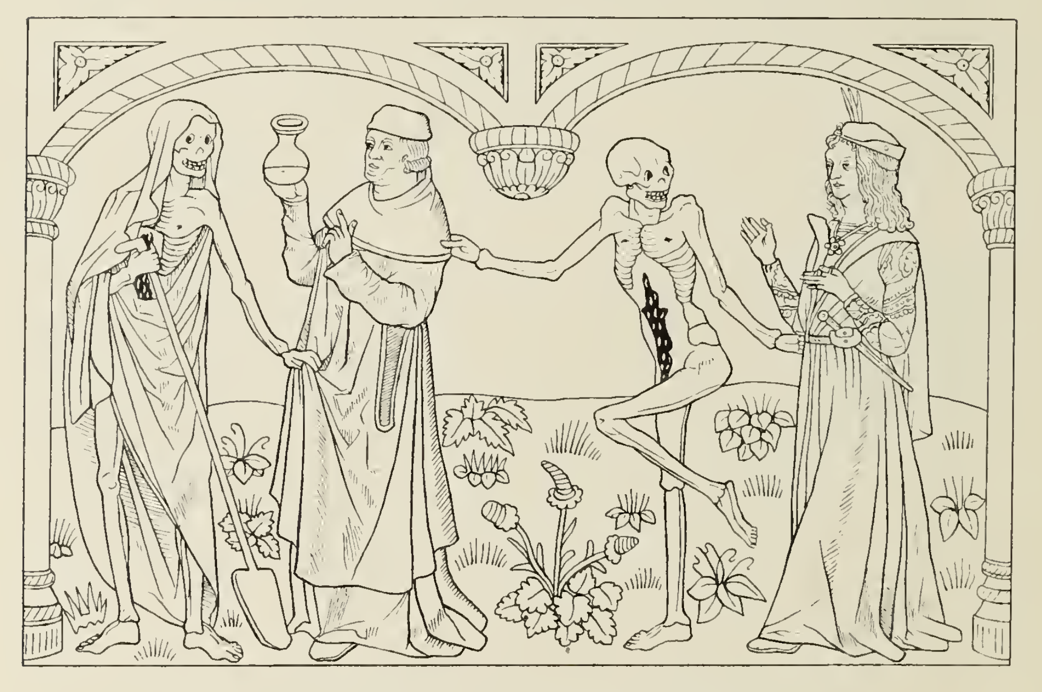


Fig. 5. Arzt und Jüngling (Amoureux) aus der Pariser Danse macabre, nach Le Roux de Lincy et Tisserand.

2) Andererseits kamen auf Veranlassung Karls VII. (1422—1461) die hohen Hüte und das kurz geschorene Haar auf (ebend. 94), wovon auf unseren Bildern nichts zu sehen ist. 3) Die Spitz- oder Schnabelschuhe, die von ca. 1350—1500 trotz aller Verbote herrschten, wurden in Paris 1422 durch ein strenges Edikt wenigstens für kurze Zeit unterdrückt (ebend. 92); in der Danse macabre kommt keine Spur eines Schnabelschuhes vor. Diese drei Punkte, namentlich der letzte, beweisen, dass die Trachten der Danse macabre nur der Zeit von 1422 bis gegen 1430 angehören können. Und da es ganz

ausgeschlossen ist, dass der Zeichner der Holzschnitte von 1485 jenes alte Zeitkostüm selbständig wiedergab — damals wurde in allen selbständigen bildlichen Darstellungen ausschliesslich das zeitgenössische Kostüm angewendet —, so kann er es eben nur nach einer Vorlage aus der Zeit jener Trachten, also nach dem Gemälde von 1425 kopiert haben. Mit den Miniaturen, die sich in einer wenig älteren französischen Handschrift der Danse macabre befinden und wovon Kastner in seiner Fig. 25 eine Probe mitteilt, stimmen unsere Holzschnitte nicht überein.*)

Doch lässt sich nur die erste Ausgabe der Danse macabre von 1485, wovon bloss das Unicum in Grenoble bekannt ist, als treue Kopie des alten Gemäldes bezeichnen. Die späteren Ausgaben erhielten fortgesetzt Vermehrungen, die nicht nur nach dem handschriftlichen Urtext und der englischen Übersetzung, sondern auch nach einer direkten Nachricht dem Original fehlten. Ein Chronist nämlich giebt, wie es scheint als Augenzeuge, die Zahl der im Wandgemälde vorhandenen Strophen auf 68 an (Dufour 9), was aber nur mit der ersten Ausgabe übereinstimmt, während diese Zahl schon in der zweiten Ausgabe erheblich überschritten wurde. Jenes Unicum von 1485 ist angeblich zweimal faksimiliert worden, einmal von Le Roux de Lincy und Tisserand (No. 36), die aber die Vermehrungen der zweiten Ausgabe von 1486 hinzufügten, und dann 1875 separat und in Verbindung mit Dufours Abhandlung (No. 10, 11). Die erstgenannten Autoren haben die Holzschnitte, wie es scheint, in der ursprünglichen Grösse heliographiert; ob nach der ersten oder nach der zweiten Ausgabe, ist in so fern gleich, als alle Bilder der ersten in die nächstfolgenden Ausgaben übergingen und nur vermehrt wurden. Dagegen sind im Text nicht nur die neuen Stücke der zweiten Ausgabe hinzugefügt, sondern auch gewisse Abänderungen des Urtextes vorgenommen, auf die ich noch zurückkomme, so dass trotz der gegenteiligen Versicherung in jenem Prachtwerk der Originaltext der Danse macabre nicht genau wiedergegeben ist. Das neuere Faksimile bringt den Text der Handschriften, aber verkleinerte und weniger gute Abbildungen. Es ist daher für die Bilder die erstgenannte Publikation (1867)**), für den Text die spätere (1875) zu benutzen.

*) Die vor kurzem erschienene Reproduktion dieser Handschrift habe ich auch antiquarisch nicht auftreiben können.

**) Die Zusätze der zweiten Ausgabe von 1486 sind dadurch leicht kenntlich, dass die glatten einfassenden Säulen der ursprünglichen Bilder in den zusätzlichen fortgelassen oder durch ornamentierte Säulen ersetzt sind.

Dieser letztere Neudruck der Danse macabre nennt, auf die Autorität von Lacroix und Dufour gestützt, als selbständigen Verfasser des Textes Jean Gerson, der 1425 durch ein angeblich kurz vorher zum Gedächtnis des ermordeten Herzogs von Orléans gemaltes Todesbild zur Dichtung des Totentanzes veranlasst worden sei (Dufour, 36, 37). Diese schon an sich unhaltbare Hypothese*) wird durch den Nachweis des alten Schauspieles vollends beseitigt. Auch kann der Text von 1425 nicht einmal eine freie Nachahmung, sondern nur eine Anpassung des Schauspieltextes an das Gemälde sein, indem noch die alte Reimordnung in den achtzeiligen Strophen, wahrscheinlich ganze Verse und an mehreren Stellen noch die alte Einrichtung mit dem nach zwei Seiten hin sprechenden Tod aus dem Schauspiel in den neuen Text übergingen (S. 8). Dies letztere geschah in der Weise, dass die an den Karthäuser, den Franziskaner und den Eremiten gerichteten Anreden der Toten mit einem letzten Bescheid an die vorausgehenden Personen (Kaufmann, Bauer, Küster) beginnen. Es zeigt sich darin die grosse Flüchtigkeit des Bearbeiters, von dem man daher annehmen kann, dass er im allgemeinen nicht viel mehr that, als von den Doppelanreden des Todes im Schauspiel — mit den eben genannten Ausnahmen — je den ersten Teil zu streichen und so für jedes Paar des Bildes in zwei Strophen eine einfache Ansprache des Toten und eine Antwort seines Partners herzustellen. Es scheint mir daher undenkbar, dass ein nicht unbekannter Schriftsteller wie Gerson den neuen Text selbst zusammengestellt habe; wogegen es möglich ist, dass er die ganze Darstellung veranlasste. Dafür spricht ausser gewissen unsicheren Nachrichten über seine Autorschaft (Seelmann 28) der Umstand, dass im Pariser Gemälde an Stelle der zwei Prediger des Schauspiels der geistliche „Verfasser“ (Acteur) und der „Maistre“ treten, beide durch ihre Umgebung als Gelehrte gekennzeichnet.**) Von besonderen Anpassungen des alten Textes an das Gemälde wären dann als einzig sichere noch

*) Das von Dufour reproduzierte Todesbild beweist nämlich schon durch die vollständige Skelettbildung des Todes, dass es viel späteren Datums ist, und dass daher die darauf angebrachte Inschrift aus dem 16. Jahrhundert nicht ein späterer Zusatz (Dufour), sondern gleichzeitig mit dem Bilde entstanden sein dürfte.

**) Der nicht weiter bezeichnete schreibende Mann, der in der Ausgabe von 1486 auf den „Maistre“ folgt und in den späteren Ausgaben von Troyes den „Acteur“ vertritt, hat, wie mir scheint, eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem von Le Roux de Lincy und Tisserand wiedergegebenen Bildnis von Gerson.

zu nennen: die Hinweise auf das letztere statt auf das Schauspiel in der Einleitung und am Schluss, und die Strophen des Armen und des toten Königs (s. u.).

Das Faksimile der ersten Buchausgabe besteht aus siebzehn Bildern, nämlich dem eigentlichen Totentanz (fünfzehn Bilder) einem einleitenden und einem Schlussbilde (s. Tabelle I). Zu jedem Bilde gehören in der Regel vier achtzeilige Strophen; nur das erste hat ihrer bloss zwei, während das elfte und das sechzehnte noch je eine fünfte Strophe enthalten. Das einleitende Bild zeigt uns den Verfasser (Lacteur), einen Mann in geistlicher Tracht, der vor einem Lesepult sitzt, umgeben von Bücherkisten. Als Vertreter des ersten Predigers im Schauspiel verweist er im Text die Beschauer auf die folgenden Totentanzbilder als einen Spiegel des Schicksals aller Menschen, jedes Standes und Geschlechts; ein weiterer Hinweis auf die ernste Lehre des Gemäldes (Hec pictura) findet sich in lateinischer Sprache auf dem Spruchband, das ein Engel über dem Verfasser hält.

Im Schlussbilde richtet ein „Maistre" (der zweite Prediger des Schauspiels) in ähnlicher Tracht und Umgebung wie der Verfasser seine Ermahnungen an die Vorübergehenden (vous qui cy passes). Ein vor ihm auf dem Boden liegender Toter (Ung roy mort) zeigt auf die neben ihm befindliche Königskrone, die ihn im Leben schmückte, und fügt mit Bezug auf seinen gegenwärtigen Zustand hinzu: „Tel serez vous bons et pervers: tous estres sont à vers donnés"*). Zweifellos ist dies eine Reminiscenz an die alte Legende von den drei Toten und drei Lebenden; denn ähnliche Worte finden sich nicht nur in der Wiederholung dieser Legende in den späteren Drucken der Danse macabre, sondern schon in dem alten Badenweiler Gemälde aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, wo die Toten den Lebenden zurufen: „Der wir sint, das werdent ir" und „die Würmer nagent min bein" (Lübke). Diese Episode des toten Königs kann nicht aus dem alten Schauspiel stammen, schon weil sie zur scenischen Aufführung, in der sich die Personen am Beschauer vorbeibewegten, nicht geeignet ist; dann aber auch, weil sie gar nicht zum

*) Es ist wohl nur ein allerdings nicht ganz gewöhnlicher Druckfehler, dass bei Le Roux De Lincy und Tisserand von den vier Strophen dieser Bildseite nur eine dem toten König und drei dem Maistre zugeteilt werden, während nach allen übrigen Drucken beiden je zwei zukommen.

Totentanz gehört und daher in keinem anderen Totentanzbilde vorkommt. Andererseits ist aber die Einreihung dieser Episode in das Pariser Gemälde von 1425 ganz verständlich, wenn man weiss, dass an derselben Kirche, deren Kirchhof dieses Gemälde enthielt, sich eine Skulptur jener Legende befand (Langlois I, S. 111).

Von den fünfzehn Bildern des eigentlichen Totentanzes*) enthält jedes in einer Umrahmung von Säulen und Bögen zwei Tote und zwei Lebende (nur Männer); der erste Tote fasst einen Lebenden, der darauf folgende Tote diesen und den zweiten Lebenden, so dass auf jedem Bilde ein zusammenhängender oder Kettenreigen von zwei Paaren entsteht (Fig. 5). Merkwürdigerweise giebt der schon erwähnte Chronist an, die Danse macabre in Paris sei in zehn Arkaden des Kirchhofs gemalt gewesen, so dass in den sechs ersten je sechs Strophen (natürlich mit den zugehörigen Personen), in den vier letzten je acht Strophen vorhanden waren (vgl. Dufour, S. 9). Dies stimmt mit der gleichen Zahl 68 der gedruckten Strophen, aber nicht mit ihrer Verteilung auf die siebzehn getrennten Bilder überein. Überträgt man jene vom Chronisten angegebene Einteilung auf den gedruckten Totentanz, so ergäbe sich nicht nur eine ganz andere Verbindung der Paare, sondern auch vom zwölften Bilde an eine dreimalige Trennung eines Toten von seinem Partner**), — eine natürlich ganz unmögliche Einteilung. Dieser Widerspruch löst sich aber sehr einfach, wenn man berücksichtigt, dass die zehn Arkaden des Kirchhofs, die das Gemälde und die Strophen enthielten, und die arkadenartige Umrahmung der Holzschnitte, die den Text nicht mit umschliesst, gar nicht dieselbe Bedeutung haben können. Jene zehn Arkaden waren offenbar die Bogenöffnungen des Kreuzganges, an dessen Hinterwand die Danse macabre gemalt war, so dass ihre natürliche Gruppierung mit den Bogenöffnungen nicht übereinzustimmen brauchte. Auch liegt es auf der Hand, dass die Säulen und Bögen der Bilder nur gemalt waren; denn verschiedene Gegenstände der letzteren reichen bis vor die Säulenbasen, die also in der Bildfläche lagen.

---

*) Die allgemeine Ansprache des Todes, die im Schauspiel voranging, ist hier im Gemälde fortgelassen.

**) Dies hängt so zusammen, dass das elfte und das sechzehnte Bild des Drucks je eine überzählige Person, den Armen des Wucherers und den letzten Toten hinter dem Eremiten, und folglich auch eine fünfte Strophe enthalten, während die vom Chronisten angegebene Einteilung nur in geraden Zahlen verläuft.

Die geschilderte Verbindung der beiden Paare jedes Bildes ist wahrscheinlich eine Reminiscenz an das Schauspiel, an den Verkehr des einen Todes mit allen Lebenden, was in anderen Totentänzen in einem einzigen Kettenreigen zum Ausdruck kam. Dies war freilich inhaltlich überflüssig, nachdem jene fortlaufende Handlung im Gemälde durch die Unterhaltungen der einzelnen Paare ersetzt war, ist aber offenbar durch die Absicht motiviert, dem Bilde den Eindruck der Einheit zu erhalten. Der nicht ungeschickte Pariser Maler verfuhr jedoch künstlerischer als seine Nachfolger, indem er den Reigen durch die Einrahmungen der fünfzehn Bilder regelmässig unterbrach: es geschah offenbar, um die kleineren Gruppen freier gestalten zu können und so die ermüdende Gleichförmigkeit des Reigens zu beseitigen*). Daher finden sich auch manche Ausnahmen von der beschriebenen Anordnung: auf dem zweiten Bilde sind beide Paare — Papst, Kaiser — getrennt, und auf dem elften und sechzehnten Bilde befinden sich, wie schon erwähnt, fünf Personen. Der arme Mann, der beim Wucherer Geld leiht, dient bloss zu dessen Charakterisierung und nimmt am Totentanz selbst nicht teil (Fig. 6); er kann daher auch nicht im Schauspiel vorgekommen sein, sondern ist eine Erfindung des Malers (SEELMANN, S. 22). Auf dem sechzehnten Bilde schliesst als fünfte Person wieder



Fig. 6. Wucherer aus der Pariser Danse macabre, nach Le Roux de Lincy et Tisserand.

*) WESSELY spricht von demselben Gemälde als von „einer unterbrochenen Reihe, je ein Paar unter einer Arkade stehend" (S. 43). Er hat also offenbar keine der zahlreichen Reproduktionen oder Beschreibungen der Danse macabre vor Augen gehabt.

ein Toter die ganze Reihe des Totentanzes*), so dass dieser einen Toten mehr zählt als Lebende.

Zur Belebung der langen, gleichmässigen Reihe diente auch der Wechsel von geistlichen und weltlichen Personen in der Reihenfolge der Paare, wobei Lehrer und Arzt wie üblich zur ersten Kategorie zählen. Doch wird dies, nach dem Lübecker und dem spanischen Text zu schliessen, schon dem alten Schauspiel eigen gewesen sein. Im Gemälde finden sich übrigens Ausnahmen davon, indem auf dem fünfzehnten Bilde der Advokat den Geistlichen vertritt und auf dem sechzehnten Bilde der Eremit an der Stelle eines Weltlichen steht.

Alle Lebenden sind in verhältnismässig ruhiger Stellung wiedergegeben und meist nur durch ihre Tracht und ihre Attribute kenntlich; bloss der Wucherer, der noch angesichts des Todes ein Geldgeschäft abschliesst, und der Arzt, der den Urin im Glase prüfend betrachtet (Fig. 5), sind in ihrer Berufsthätigkeit dargestellt. Bezeichnend ist auch die Darstellung des Kindes in der Wiege.



Fig. 7.
Toter des Connetable aus der Pariser Danse macabre, nach Le Roux de Liney et Tisserand.

Die Toten zeigen die für die alten Totentänze angegebene Körperbildung: es sind fleischige Leiber mit scheinbar nackten Totenschädeln. Die letzteren können aber nicht wirklichen Schädeln nachgebildet sein; denn wenn sie auch in der Vorderansicht durch die Andeutung der Augenhöhlen und der Löcher in der Nasen- und Mundgegend einen Schädel eben noch kenntlich machen, so misslingt dies doch dem Künstler in der Profilansicht der Köpfe, weil er dabei aus Unkenntnis immer die ganze Nase gezeichnet hat (Fig. 7)*). Dies lässt darauf schliessen, dass auch die Vorbilder nur in der Vorderansicht eine Schädelähnlichkeit hatten, also wahrscheinlich die oben geschilderten Masken des Schauspiels waren. Für den übrigen Körper konnte sich der Künstler an dasselbe Vorbild im Schauspiel nicht halten und musste daher ebenso wie die Miniatoren wirkliche Leichen

*) Die Worte dieses Toten sind eine Antwort an den Eremiten, entsprechen also den Antworten des Todes an jede bereits angesprochene Person, die bei den meisten übrigen Paaren gestrichen wurden: ein weiteres Zeugnis dafür, dass der Bearbeiter des Textes sich so viel wie möglich an den ursprünglichen Schauspieltext hielt.

**) Der Tote des Franziskaners (Cordelier) hat ausnahmsweise Augen, Nase, Mund und Haupthaar.

nachzuahmen suchen. Darauf deutet der grosse Bauchschlitz, die Magerkeit des Körpers und die Querteilung der Gelenke an den Totengestalten. In diesem letzteren Merkmal möchte FRIMMEL den misslungenen Versuch einer Skelettzeichnung erblicken; für unser Wandgemälde kann dies aber nicht zutreffen. Denn die Gelenkteilungen sind dort nicht regelmässig vorhanden — selten an der Schulter, häufiger am Ellenbogen, meist an den übrigen Gelenken — und wechseln die Stelle an demselben Gelenk; dann ist aber auch das Muskelrelief so kräftig und detailliert hervorgehoben, dass der Maler unmöglich die Vorstellung eines Skeletts damit verbinden konnte. Es sollten wohl nur die Gelenkstellen besonders scharf markiert und dadurch der Eindruck des Leichenhaften, worauf doch alle diese Merkmale hinzielen, gesteigert werden. Im Gegensatz dazu sind die springenden und tanzenden Bewegungen der Toten sehr lebhaft dargestellt (Fig. 8), wobei ihre ausserordentlich verschiedene Haltung jedenfalls nicht ohne Absicht Abwechselung in den Reigen brachte.

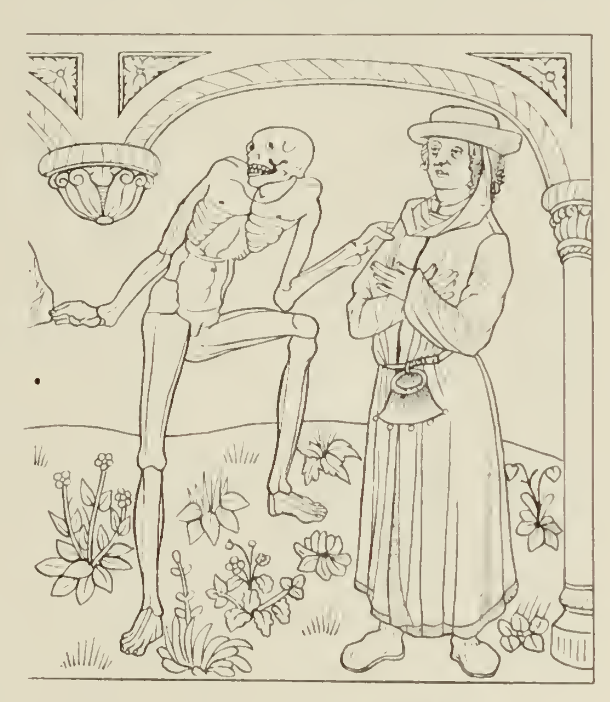


Fig. 8. Bürger aus der Pariser Danse macabre, nach Le Roux de Lincy et Tisserand.

Ganz sicher deuten auf eine Entlehnung von den Todesbildern der alten Handschriften oder anderer Denkmäler die Attribute der Toten in der Danse macabre; sie tragen Sargdeckel, Pfeile, Sensen, Schaufeln. Dagegen fehlten dort durchweg die Musikinstrumente, die in allen deutschen Totentänzen eine bedeutsame Rolle spielen und auch in die späteren Ausgaben der Danse macabre übernommen wurden.

Ich kann an dieser Stelle noch nicht über die besonderen Beziehungen des Pariser Gemäldes zu seinem Vorbilde, dem Schauspiel, über ihre Verschiedenheit und Übereinstimmung im einzelnen reden,

weil sich dies erst aus genaueren Vergleichungen mit anderen Totentänzen ergeben wird. Eins kann aber schon hier erörtert werden: wie weit sich unser Gemälde nach seinem allgemeinen Inhalt dem Schauspiel anschloss oder sich von ihm entfernte. Wir wissen schon, welche formale Änderung bei der Übertragung des Schauspiels in ein Gemälde nötig war. Genau genommen war sie gar nicht so eingreifend, wie es auf den ersten Blick scheint; denn die paarweise Vereinigung des Todes mit einem Lebenden wiederholte sich im gespielten Drama ebenfalls so oft als Lebende vorgesehen waren. Der Unterschied war nur der, dass im wirklichen Spiel der eine Tod an allen Paaren nacheinander beteiligt war, während der Maler sie alle dauernd nebeneinander stellen und daher den Tod vervielfältigen musste. Dass man diese zahlreichen, gleichzeitig auftretenden Totengestalten früher oder später „Tote“ nannte, ist natürlich; daraus folgt aber nicht ohne weiteres, dass sie auch sofort eine andere Rolle spielten als der Tod des Dramas. Dieser tanzte mit dem von ihm angeredeten und beschiedenen Lebenden, was zugleich dessen Tod bedeutete; die Toten des Pariser Totentanzes und überhaupt aller französischen und aller von ihm unmittelbar abhängigen Totentanzgemälde thun weder nach dem Text noch nach dem Bilde etwas anderes. In Lübeck hielt man es ja nicht einmal für nötig, den alten Schauspieltext mit dem einen Tod für das Gemälde in der bekannten Weise abzuändern, und in Paris ist wenigstens in den Wechselreden niemals die Rede vom Toten — „le mort“, wie die vielleicht in den Buchausgaben hinzugefügten Überschriften lauten, sondern nur vom Tode (la mort), der sogar einmal, vom Bürger, direkt angeredet wird. Auch führen die Pariser Totengestalten, soweit es der Zusammenhang des Reigens zulässt, d. h. soweit sie überhaupt eine Hand frei haben, die unzweifelhaften Attribute des mordenden Todes; zum Überfluss zeigt uns das Gemälde von La Chaise-Dieu (s. u.) neben den gewöhnlichen Totengestalten solche, die mit Pfeilen nach den Menschen schiessen.

Ein anderes Motiv als den mit einem Tanz verbundenen wirklichen Tod, was aber schon im Schauspiel vorkam, zeigen die französischen Bilder nicht; und in der französischen Erfindung des Kettenreigens sehe ich ebenfalls nur die Absicht, irgendwie noch an die Einheit des Dramas, an den einen Tod, durch dessen Hände alle Lebenden gehen, anzuknüpfen. Die möglichst genaue Anlehnung

an das Schauspiel, die, wie sich noch zeigen wird, viel weiter geht, als hier angedeutet werden konnte, ist überhaupt ein Hauptmerkmal des Pariser Gemäldes; und wenn seinem Urheber ein besonderes Verdienst zuerkannt werden soll, so ist es die für jene Zeit überraschende Geschicklichkeit der Zeichnung, die in den späteren Nachahmungen oft sehr empfindlich vermisst wird.

III.

DER TOTENTANZ VON KERMARIA.

GANZ unzweideutig ist dieses durch Soleil in einem Kirchlein der Bretagne entdeckte Wandgemälde eine Nachahmung des Pariser Gemäldes. Die Verse, von denen Soleil allerdings nur wenige lesbar fand, sind bis auf minimale Abweichungen identisch mit denen von Paris, und die Reihenfolge der Stücke ist an beiden Orten dieselbe (s. Tabelle I). Freilich fehlen in Kermaria ausser dem einleitenden und dem Schlussbilde sieben Paare (Domherr, Kaufmann, Arzt, Advokat, Pfarrer, Küster, Eremit); dies erklärt sich aber genügend aus dem Raummangel, der eine Kürzung gebot (Soleil)*). Fünf Paare sind ausserdem durch bauliche Veränderungen, die letzte Person, das Kind, in anderer Weise zerstört. — Auch die gemalten Arkaden sind in Kermaria wiederholt, bilden aber eine Einfassung um eine jede Person; hinter den Säulen weg fassen die Toten ausnahmslos ihre beiden Nachbarn an und bilden so einen ununterbrochenen Reigen. Dabei wurde auch der Arme des Wucherers, der sich in Paris ohne Störung als Nebenfigur einfügen liess, in Kermaria, wo er ausserhalb der schematischen Ordnung des Reigens nicht unterzubringen war, in diesen eingerückt, wohin er gar nicht gehörte — ein unverkennbares Zeichen unüberlegter Nachahmung, wenn diese noch eines Beweises bedürfte.

Die Trachten der Lebenden weichen von denen des Pariser Bildes ab, zum Teil auch ihre Attribute, wie der riesige Himmelsschlüssel

*) Dieser Umstand verbietet natürlich daran zu denken, dass etwa der Pariser Künstler der Nachahmende war.

in den Händen des Papstes. Am auffälligsten sind jedoch gewisse Eigentümlichkeiten der Totengestalten. In der Regel gleichen sie ihren Vorbildern; nur wenige haben unzweideutige knochenartige Schenkel (Fig. 9). Eine sonderbare Laune ihres Malers versah aber mehrere von ihnen mit Füssen, die statt in Zehen in lange schnabelschuhähnliche Spitzen auslaufen, gleich der Fussbekleidung der neben ihnen stehenden Lebenden. Ferner tragen die Toten des Bischofs, des Serganten und des Kindes ganz deutliche Tierköpfe (Fig. 3), und der Führer des Wucherers ist eine wie mit Totengewändern bekleidete weibliche Gestalt, also offenbar ein weiblicher Toter. Von der Möglichkeit, dass diese in Paris fehlenden Absonderlichkeiten

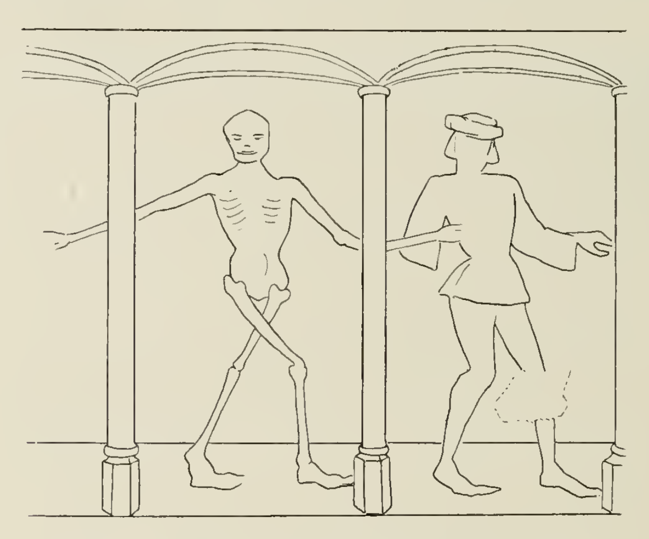


Fig. 9. Ein Paar aus dem Totentanz von Kermaria, nach Soleil.

durch eine spätere Übermalung hinzukamen, ist deswegen abzusehen, weil die übermässig langen Schnabelschuhe der Mitte des 15. Jahrhunderts angehören, um welche Zeit aber auch das ganze Bild von Kermaria als Nachbildung der Pariser Danse macabre von 1425 gemalt sein muss. Sein Verfertiger wird also jene Zusätze einem anderen derartigen Gemälde entnommen oder aus seiner eigenen Phantasie geschöpft haben (s. den folgenden Abschnitt).

Das ganze Gemälde ist übrigens nicht nur schlecht erhalten, sondern auch von einem wenig geschickten Künstler gemalt. Die Gestalten sind durchweg steif und leblos ausgefallen, wozu der durchgehende Kettenreigen wohl am meisten beitrug; überhaupt ist die

ganze Darstellung, insbesondere durch die bei jeder Person wiederholten Arkaden, von ermüdender Einförmigkeit.

An einer anderen Stelle derselben Kapelle von Kermaria wurde gleichzeitig die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten ausgeführt. Bemerkenswert ist darin bloss der Spruch der Toten:

> Nous avons bien esté en chance
> Autrefois, comme estes en présent,
> Mais vous viendrez à notre dance,
> Comme nous sommes maintenant.

Dieser auch in den „Heures“ (s. S. 48) vom Anfang des 16. Jahrhunderts wiederkehrende Spruch wird wohl kaum in Kermaria entstanden und von diesem weit abgelegenen Platz verbreitet sein; sondern wahrseheinlich wurde er samt dem zugehörigen Bilde nach einem unbekannten Vorbilde kopiert, so wie der Totentanz naeh dem Pariser Gemälde. Jedenfalls ist es interessant, zu sehen, dass sehon in jener Zeit die Vorstellung von einem „Tanz der Toten“ auch ausserhalb des eigentlichen Totentanzes verwertet wurde.

Die Bedeutung des Totentanzes von Kermaria beschränkt sieh wesentlich darauf, dass er uns weitere Zeugnisse für die Existenz und den Zustand des Pariser Gemäldes liefert. Liess sich schon aus den Trachten der Holzschnitte von 1485 feststellen, dass ihre Figuren getreu nach dem alten Gemälde auf dem Kirchhofe des Innocents gezeichnet waren, so beweisen die Arkaden und der Kettenreigen in Kermaria, dass diese Dinge ebenfalls schon dem Pariser Original angehörten, das der Kopist jedenfalls nach Beschreibungen gekannt haben muss. Denn dass er es durch eigene Anschauung kannte, ist angesichts der ganzen geschmacklosen Darstellung und soleher gedankenlosen Willkür, wie es die Einreihung des Armen in den Kettenreigen ist, gar nicht zu glauben.

IV.

DER TOTENTANZ VON LA CHAISE-DIEU.

BIS gegen die Mitte unseres Jahrhunderts blieb auch dieses alte Wandgemälde der berühmten französischen Abtei weiteren Kreisen unbekannt; erst 1841 wurde es durch JUBINAL der Vergessenheit entrissen, der eine Kopie davon anfertigen liess und sie mit einigen, leider gar zu dürftigen Notizen begleitete*). Es befand sich im Innern der Kirche auf einer Mauer, die aus vier breiten, pfeilerartig vorspringenden Teilen, zwei an den Enden und zwei in der Mitte, und drei die Zwischenräume ausfüllenden längeren Wänden bestand. Diese letzteren waren getüncht; die Pfeiler hatten dagegen eine nackte Steinfläche und waren in Felder eingeteilt (Fig. 10). Trotzdem war das Gemälde von Anfang an als ein fortlaufendes gedacht, da nicht nur die getünchten Wände, sondern auch die Pfeiler in ununterbrochener Reihenfolge bemalt waren, so dass die Toten und ihre Partner sich oft auf verschiedenen Flächen befanden. Das letzte Feld des zweiten Pfeilers und ein Streifen der folgenden Wand sind in der JUBINALschen Kopie leer gelassen, weil eine in neuerer Zeit vorgebaute Kanzeltreppe sie völlig verdeckte (No. 33, S. 15).

Da dem Gemälde ein begleitender Text fehlt und viele Gestalten keine bezeichnenden Attribute führen, ist es nicht leicht, sie ohne weiteres richtig zu deuten. JUBINAL selbst spricht u. a. von einem Grafen, der den französischen Totentänzen ganz fremd ist, und MASSMANN hat die Personen noch schlimmer verwechselt, den Lehrer mit dem Chorpfaffen, den Bürger mit dem Juristen, den Domherrn oder Chorpfaffen — dessen bezeichnendes Almucium wohl für eine Mantille genommen wurde — mit der Äbtissin, den Sergeanten

*) Die Abbildung in LANGLOIS' Buch (No. 35) ist ebenfalls nach dem Original angefertigt, aber erst nachdem es von einem modernen Ausbesserer, nach JUBINALS Zeit, in einer Weise übermalt war, die an Willkür noch die alten Ausbesserungen weit übertrifft und das Gemälde völlig unbrauchbar gemacht hat. Alle charakteristischen Merkmale der Totengestalten, auf die ich weiter unten zurückkomme, sind beseitigt, am Toten des Bürgers ist die ursprüngliche Bauchseite in den Rücken verwandelt, am Toten des Waldbruders das Umgekehrte ausgeführt, der weibliche Tote unkenntlich gemacht u. a. m.

mit dem Ratsherrn, den Wucherer und den Advokaten mit dem Arzt (No. 47, S. 133), obwohl der Sergeant seinen Stab, der Wucherer Geldsäcke und der Advokat sein Schreibzeug als Attribute mit sich führen. Die Herausgeber des Langloisschen Buches haben aus dem jugendlichen Domherrn ebenfalls eine Äbtissin gemacht und im übrigen die Pfeilerbilder als dem Totentanze fremde Zuthaten überhaupt nicht mitgezählt.

Es ist eben niemand darauf verfallen, die Danse macabre von Paris zum Vergleich heranzuziehen; stellt man aber beide Reihen nebeneinander, so ergiebt sich ihre Übereinstimmung ohne weiteres und damit die richtige Deutung der Figuren in La Chaise-Dieu (s. Tabelle I). In beiden Gemälden sind die Paare des eigentlichen Totentanzes in derselben Anzahl (30) vorhanden, wobei freilich zu berücksichtigen ist, dass in La Chaise-Dieu zwei Lebende (Abt, Bürgermeister) und ein Toter durch einen Vorbau verdeckt wurden (s. o.). Dazu kommt der für die französischen Totentänze bezeichnende Wechsel der Geistlichen und Weltlichen, der in La Chaise-Dieu ebenfalls unverkennbar ist, bevor noch die einzelnen Personen bestimmt gedeutet sind. Überträgt man nun die Namen der in der Danse macabre von Paris vorhandenen Personen auf die ihnen in der Reihenfolge entsprechenden Gestalten von La Chaise-Dieu, so stösst ihre Bezeichnung eigentlich nirgends auf Schwierigkeiten. Nur an zwei Stellen begegnen wir dort ganz neuen Gestalten, nämlich zwei Frauen an Stelle des Karthäusers und des Mönches. Jubinal (S. 16) nennt sie „Nonne“ und „Bürgerin“, Massmann (a. a. O.) „Äbtissin“ und „Nonne“, was ich auch für das Richtigere halte. Durch diese Abänderung wird aber die übrige mit Paris übereinstimmende Reihenfolge in keiner Weise gestört.

Auch die einleitenden und abschliessenden Scenen fehlen in La Chaise-Dieu nicht; sie zeigen aber schon etwas grössere Abweichungen von den entsprechenden Pariser Bildern. Der erste Prediger, der den „Acteur“ von Paris vertritt, steht auf einer Kanzel, und zu seinen Füssen, aber von ihm abgewendet sitzt ein Mann in geistlichem Gewande, dessen sonstige Bedeutung schwer zu enträtseln ist, da Gesicht, Arme und Hände völlig verwischt und auch die Attribute nicht zu erkennen sind, nämlich ein auf seinem Schosse befindlicher rundlicher Gegenstand und ein stabförmiges Gebilde mit erweitertem Ende, das über seiner rechten Schulter in die Höhe ragt

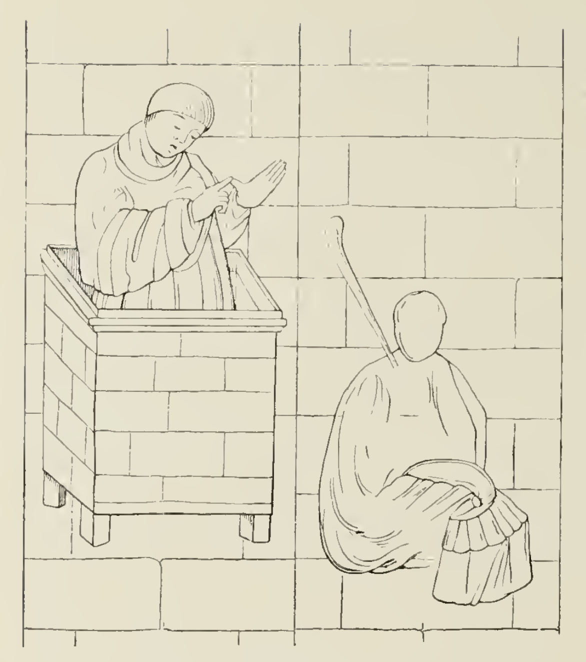


Fig. 10. Prediger und Musiker aus dem Totentanz von La Chaise-Dieu, nach Jubinal.

(Fig. 10). Diese Figur fehlt in Paris und Kermaria; ihre etwaigen Analogien müssen also in anderen Totentanzgemälden gesucht werden.

Von vornherein ist hier der Gedanke an einen Zuhörer des Predigers, wie solche in oberdeutschen Totentänzen vorkommen, abzuweisen; denn einmal fehlen diese Zuhörer in allen französischen und den von Frankreich unmittelbar inspirierten norddeutschen Totentänzen, und zweitens wäre eine einzige und zudem vom Prediger abgewendete Person als Vertreter der ganzen Zuhörerschaft doch eine recht verunglückte Vorstellung. Die einzigen vergleichbaren Figuren finde ich in dem Berliner und dem Revaler Totentanz, die beide bekanntlich auf den Lübecker Totentanz zurückzuführen sind. In dem letzteren ist der Prediger offenbar erst nachträglich verschwunden, da er in der Revaler Kopie nebst der zugehörigen, dem französischen Vorbilde nachgeahmten Person vorhanden ist; er befindet sich dort wie in La Chaise-Dieu auf der Kanzel, und darunter sitzt, mit dem Rücken zur Kanzel, ein Toter, der den Dudelsack bläst (Fig. 11). Wahrscheinlich befand sich in Lübeck eine ähnliche Gruppe; denn auch der Berliner Totentanz beginnt mit einem Prediger auf der Kanzel, an deren Fuss ein Dudelsackpfeifer sitzt — hier freilich eine Teufelsgestalt, wie sie nirgends in einem Totentanz vorkommt und die daher in Berlin erfunden sein muss

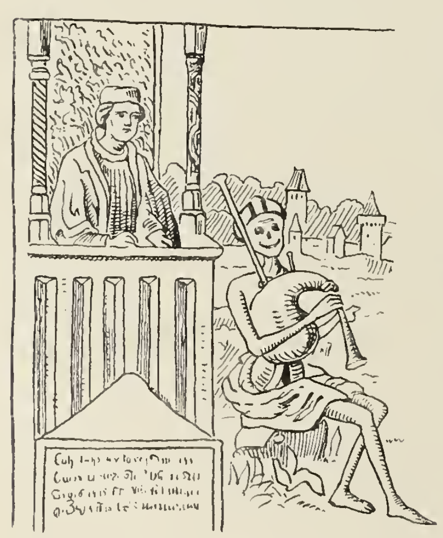


Fig. 11. Prediger und Musiker aus dem Revaler Totentanz, nach Neumann.

(Fig. 20). Aber auch der musizierende Tote in Reval ist für seine Rolle unpassend gewählt. Denn diese Figur gehört ebensowenig zum Reigen wie der Prediger, neben dem sie sich befindet, sondern stellt einfach den Musiker des Schauspiels vor, der mit der Person des Todes nicht identisch sein konnte.

Dies wird durch die Gruppe des Predigers in La Chaise-Dieu bestätigt; denn es kann nicht mehr zweifelhaft sein, dass die dort unter der Kanzel des Predigers sitzende Figur ebenfalls ein Musiker ist, dessen Dudelsackpfeife sich in dem stabförmigen Gegenstande genau so darstellt wie im Revaler Bild. Daraus folgt, dass diese Figur des Musikers schon dem altfranzösischen Schauspiel, der gemeinsamen Quelle der norddeutschen und französischen Gemälde des Totentanzes, angehörte; und da der Maler von La Chaise-Dieu aus dieser Quelle unmittelbarer schöpfen konnte als die norddeutschen Künstler, so wird schon deswegen seine Darstellung eines musizierenden Geistlichen, eines Mitgliedes des die Aufführungen leitenden Ordens, die ursprünglichere sein, sowie sie unbedingt natürlicher ist. Die Willkür, womit in Reval und wahrscheinlich auch in Lübeck der Musiker in die Maske eines Toten gesteckt wurde, wird nur noch durch die Berliner Variante überboten.

In Paris schliesst der eigentliche Reigen mit dem Toten hinter dem Eremiten ab, worauf im Schlussbilde der tote König und der zweite Prediger folgen. In La Chaise-Dieu folgt aber auf den Eremiten noch eine Gruppe von drei Personen, einem Geistlichen, einem Weltlichen und einer Frau, die, weil der tote König fehlt, unmittelbar vor dem zweiten Prediger stehen, aber erst recht nicht als dessen Zuhörer gelten können, da hinter ihnen noch ein Toter sichtbar wird. Ich halte diese Gruppe vielmehr für identisch mit der Gruppe von unbenannten Personen (los que non nombro), die im spanischen Text ebenfalls am Schluss vom Tode angeredet wird (Ticknor II, 612) und daher zweifellos auch im französischen Schauspiel vorkam.

Ein vollkommen neuer Zusatz in La Chaise-Dieu ist die vor dem ersten Prediger angebrachte Gruppe: Adam und Eva, zwischen ihnen an einem Pfahl sich aufringelnd die Schlange mit einem Totenkopf (Fig. 12). Es ist klar, dass dieses Bild mit dem ursprünglichen dramatischen Totentanz nichts zu thun hatte, sondern wohl auf Anordnung der geistlichen Besteller der Malerei hinzukam, da ja die Beziehung des Sündenfalles zum Tode als „der Sünde Sold" zum

gewöhnlichen Inhalt der Predigten gehörte und schon in Miniaturen des 14. Jahrhunderts gefunden wird (Frimmel).

Wenden wir uns von diesen Einzelheiten des Gemäldes wieder dem Ganzen zu, so macht sich vor allem der Eindruck geltend, dass es in dem uns überlieferten Zustande kein einheitliches ist und nicht von einer Hand gemalt sein kann. Wackernagel meint daher: der Totentanz von La Chaise-Dieu „mit dem unverkennbaren Gemisch zweier ganz verschiedenen Arten der Malerei, einer leblos unbeholfenen und einer bewegten, besseren, mag zuerst schon im 14. Jahrhundert entstanden sein, nach 1343, in welchem Jahre die Kirche gegründet wurde, im 15. aber stückweise eine Übermalung und Erneuerung erfahren haben" (S. 320). Solche Übermalungen und Erneuerungen haben gewiss stattgefunden, aber nicht nur im 15. Jahrhundert, sondern auch noch viel später. Dies beweisen u. a. die Einzeichnungen von solchen Muskeln und Knochen an den Toten, die frühestens im 16. Jahrhundert den Malern bekannt wurden, z. B. die Wirbelkörper des Rückgrats an den Toten des Sergeanten und der Nonne, der dünne, schräg über den Oberschenkel verlaufende Muskel (M. sartorius) und die ganz schwach, aber nicht unrichtig eingezeichneten Fussknochen an den Toten des Bauern, des Mönches und der letzten Gruppe.

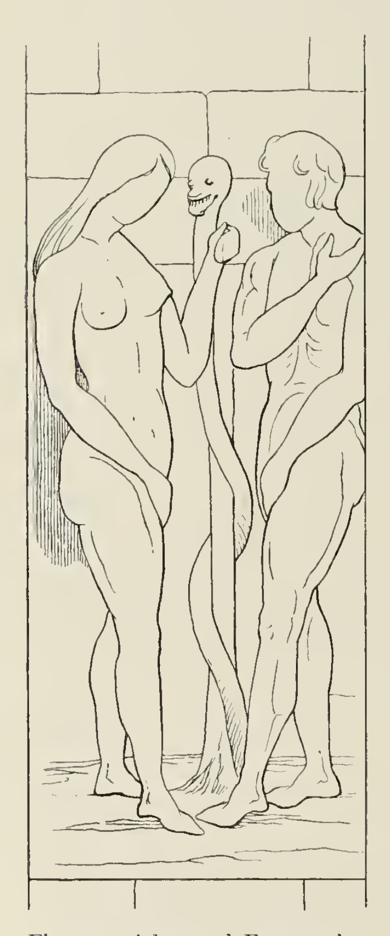


Fig. 12. Adam und Eva aus dem Totentanz von La Chaise-Dieu, nach Jubinal.

Trotz der richtigen Zeichnung waren diese späteren Zuthaten meist gedankenlos angebracht, da die genannten Knochen (Wirbelkörper, Fusswurzelknochen) unter keinen Umständen durch die Haut durchscheinen können. Geradezu handwerksmässig wurde eine ganze Reihe anderer Erneuerungen vorgenommen, wobei namentlich die Verwechselung von rechten und linken Händen und Füssen eine grosse Rolle spielt, ein sicheres Zeichen, dass ganz untergeordnete Ausbesserer

sich an das Gemälde gemacht hatten. Unter den fünf Toten, an deren Füssen Zehen gezeichnet sind, befinden sich drei mit je zwei linken Füssen (Fig. 13), und gegen zehn Hände sind völlig verzeichnet, vierfingerig u. s. w. Und dies sind nicht die einzigen Merkmale einer späteren und zwar mehrmaligen Ausbesserung des Gemäldes von La Chaise-Dieu durch recht verschiedene Hände, wie es ja bei jedem



Fig. 13. Gruppe des Connetable und des Erzbischofs aus dem Totentanz von La Chaise-Dieu, nach Jubinal.

derartigen Wandgemälde vorgekommen ist. Ich habe aber keinerlei Anhaltspunkte dafür gefunden, dass die Ausbesserungen über solche Details hinausgegangen seien, die ganze Haltung der Gestalten verändert, leblose in lebendig bewegte verwandelt hätten, wie es Wackernagel annimmt. Die ruhigeren und die bewegten Gestalten wechseln in La Chaise-Dieu überhaupt nicht mehr ab wie in der Danse macabre von Paris, und die in der grössten Bewegung befindlichen Toten

des Patriarchen, des Ritters, des Bürgers, des Domherrn u. s. w. sind nicht etwa die besseren, wie man nach Wackernagel meinen sollte, sondern unbedingt die schlechteren. Ich kann mich also nicht überzeugen, dass das Gemälde durch Übermalung und Erneuerung des früher Vorhandenen sich in einigen Teilen wesentlich und gar zu seinem Vorteil verändert und dadurch in zwei ungleiche Hälften gesondert hätte.

Dagegen scheinen mir allerdings die verschiedenen Teile des Gemäldes in zwei Gruppen zu zerfallen, die nicht nur zeitlich, sondern auch nach ihrer Auffassung und Darstellung getrennt voneinander entstanden. In die erste Gruppe gehören: der Totentanz vom Papst bis an den Bischof (erste Wand), dann vom Lehrer bis zum Bürger einschliesslich (zweite Wand) und vom Jüngling bis an den Eremiten (dritte Wand), endlich die beiden Prediger auf dem ersten und vierten Pfeiler. In diesen fünf getrennten Abschnitten sind alle Figuren mit Farben und Schattierung fertig ausgeführt gewesen und stimmen auch wesentlich mit der üblichen Vorstellung eines Totentanzes überein (Fig. 13). Hervorzuheben wäre hier nur, dass die aneinander gereihten Paare gar nicht wirklich alle oder auch nur zum grössten Teil so innig verbunden sind wie die Doppelpaare der Pariser Danse macabre, dass sie aber durch das enge Zusammenrücken doch einen fortlaufenden geschlossenen Reigen vortäuschen; dass ferner die Lebenden durch ihre gebeugte, oft schlaffe Haltung sowie durch die geschlossenen Augen den Eindruck von Sterbenden machen.

Die zweite Gruppe bilden: Adam und Eva, der musizierende Mönch und der erste Tote (erster Pfeiler), der Bischof und der Edelmann mit zwei Toten (zweiter Pfeiler), der Wucherer und der Arzt mit ihren Toten (dritter Pfeiler), der Waldbruder und die Gruppe der Unbenannten mit ihren Toten (vierter Pfeiler). Alle diese Gestalten der zweiten Gruppe, die sich ausschliesslich auf den Pfeilern befinden, sind nicht nur beinahe durchweg beschädigt, was sich durch den unvollkommenen Malgrund von blossen Steinen erklärt, sondern auch ohne Schattierung*), einige bloss skizziert, ohne Andeutung eines Bodens, in verschiedenem Niveau und verschiedener Grösse angelegt, was jedenfalls beweist, dass sie nicht gleichzeitig mit der ersten Gruppe entstanden. Noch bezeichnender für ihre Sonderstellung ist der Umstand, dass sie entweder gar nicht zum Totentanz gehören

*) Ob auch ohne Farbe, ist aus Jubinal leider nicht zu ersehen.

(Adam und Eva) oder ihn in ganz ungewöhnlicher Weise ergänzen und illustrieren. Sie sind völlig getrennt voneinander je auf ein Pfeilerfeld hingesetzt; der Bischof sitzt sogar, während die zwei Toten desselben Pfeilers, statt die Lebenden zu fassen, in wunderlicher Stellung mit dem Finger irgend wohin deuten. Von den drei Toten des dritten Pfeilers sind zwei mit Bogen und Pfeil bewaffnet, der eine schiesst und der in halber Rückenansicht dargestellte Mann (Arzt?) ist sogar von einem Pfeil getroffen; der dritte Tote beschäftigt sich, statt mit dem folgenden Jüngling, mit einer emporgehaltenen Schlange. Auch der Eremit und die folgende Gruppe der Unbenannten sind ohne jede kenntliche Beziehung zu ihren Toten hingestellt.

Aus allem geht mit Bestimmtheit hervor, dass der Maler der ersten Gruppe, nachdem er die Disposition des ganzen Totentanzes getroffen hatte, die glatten Wandflächen mit den dafür bestimmten Figuren bedeckte und die Pfeiler für die darauf entfallenden Figuren freiliess (mit Ausnahme der ebenfalls gleich anfangs gezeichneten beiden Prediger); worauf ein zweiter Maler die Lücken wohl nach demselben Text, aber zum Teil in einem ganz anderen Sinne ausfüllte. Denn dass der erste Maler sein eigenes Werk mit so sinnwidrigen Einschiebungen unterbrach, wie die Malereien der mittleren Pfeiler, halte ich für ausgeschlossen.

Übrigens dürfte der Zeitabstand zwischen beiden Malereien, nach den Trachten zu schliessen, kein sehr grosser gewesen sein. Nur das Bild des Sündenfalles wäre vielleicht davon auszunehmen; denn seine Zeichnung unterscheidet sich so vorteilhaft von allen übrigen Figuren desselben Gemäldes, dass es noch später als die eigentlichen Ergänzungen angesetzt und einem anderen Maler zugeschrieben werden könnte als dem Schöpfer der letzteren.

Die Totengestalten von La Chaise-Dieu zeichnen sich vor denen von Paris dadurch aus, dass ihre Körper vollkommen intakt sind. Die Schädel dagegen sind, soweit nicht eine spätere Hand sie verbesserte, recht unnatürlich, oft monströs und geradezu affenartig geraten, ein Beweis, dass der Maler, dem wirkliche Totenschädel offenbar unbekannt waren, doch der Tradition nachkam, seinen Toten einen grausigen Ausdruck zu verleihen (Fig. 2,13). Wie ich schon hervorhob, sind nur bei fünf Toten die Füsse mit Zehen versehen und meist verzeichnet; alle übrigen Toten haben schnabelschuhähnliche Füsse und zwar besonders ausgeprägt in der älteren Gruppe.

Ich glaube daraus schliessen zu dürfen, dass die Zehenzeichnung von einem ungeschickten Ausbesserer herrührt, während der erste Maler ausschliesslich die andere Fussform verwendete, die wir schon in Kermaria antrafen. Endlich verdient noch die bisher unbeachtete Thatsache angemerkt zu werden, dass der Tote des Ritters ein weiblicher ist (Fig. 2).

Wie man sieht, besteht in der Bildung der Toten eine sehr merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Totentänzen von Kermaria und La Chaise-Dieu, deren Erklärung ganz naturgemäss mit einer Altersbestimmung beider Gemälde zusammenfällt. Das Alter des Totentanzes von La Chaise-Dieu ist bisher sehr verschieden geschätzt worden. WACKERNAGEL versetzt ihn mitten ins 14. Jahrhundert, JUBINAL, der in La Chaise-Dieu noch andere Malereien aus derselben Zeit studiert hat, auf Grund der dargestellten Trachten in die Mitte oder ans Ende des 15. Jahrhunderts. Ohne eine Vergleichung aller drei französischen Gemälde lässt sich aber eine sichere Entscheidung nicht fällen.

Angesichts der so sehr verschiedenen Malerei in Paris und La Chaise-Dieu kann man geeignete Anknüpfungspunkte in beiden Gemälden nur in Bezug auf den allgemeinen Inhalt und die Reihenfolge der Bilder finden. Darin stimmen sie aber so sehr überein, dass man mit Sicherheit annehmen kann, die Maler hätten mit gewissen Abänderungen, die bei keiner Wiederholung unseres Themas fehlen, nach derselben Textvorlage gearbeitet. Es erhebt sich dann nur noch die Frage, ob diese Vorlage der ursprüngliche an beiden Orten benutzte Schauspieltext oder der in Paris für das dortige Gemälde verfasste Text war, der dann durch Abschrift nach La Chaise-Dieu gelangte, wo ein eigener Gemäldetext nicht existierte. Ich entscheide mich für das erstere aus folgenden Gründen.

Die Besonderheiten im Bilde von La Chaise-Dieu sind erstens die zwei Frauen, die vermutlich auf einer lokalen Erfindung beruhen*), dann der musizierende Mönch neben dem Prediger auf der Kanzel und die Gruppe der unbenannten Stände, also Figuren, die, nach dem spanischen Text und dem Revaler (Lübecker) Gemälde zu schliessen, dem alten französischen Schauspiele angehörten. Sie

*) Wären sie ursprüngliche Figuren des Schauspiels, so müssten ihre Stellvertreter in Paris, Karthäuser und Mönch, spätere Erfindungen sein; der Karthäuser ist aber in Lübeck vorhanden, folglich zu den alten Figuren des Schauspiels zu rechnen und in La Chaise-Dieu ersetzt worden.

fehlen aber in Paris, wo dafür der Arme des Wucherers und der tote König, die dem Schauspiel fremd und dort geradezu unmöglich waren (s. S. 27), als für das Gemälde neuerfundene Personen figurieren; auch die Umbildung des Predigers in den geistlichen Verfasser ist, wenngleich von untergeordneter Bedeutung, ebenfalls als eine Abweichung vom Urtext anzuführen. Geht man also davon aus, dass in La Chaise-Dieu nach dem Pariser Text gearbeitet wurde, so musste doch daneben auch der Schauspieltext benutzt worden sein, und zwar so, dass alle sicheren Abweichungen des Pariser Textes von jenem Urtext vermieden wurden und dafür der letztere wiederhergestellt wurde. Unter solchen Umständen ist es aber gar nicht zu verstehen, wozu der Pariser Text in La Chaise-Dieu sollte gedient haben. Denn dass er etwa noch in anderen, uns unbekannten Fällen vom Urtext abwich und darin in La Chaise-Dieu befolgt wurde, ist eben wegen jener nachweisbaren Treue von La Chaise-Dieu in der Wiedergabe des Urtextes ganz unwahrscheinlich. Nach dem uns allein sicher bekannten Vorgehen des Malers von La Chaise-Dieu muss man vielmehr annehmen, dass er sich hinsichtlich des Inhaltes der Bilder — mit Ausnahme der beiden Frauengestalten — streng an den Urtext hielt, wobei natürlich der Pariser Text ganz überflüssig war, und dass, soweit er dabei mit seinem Pariser Kollegen übereinstimmte, dies auf einer Identität auch des Pariser Textes mit dem Schauspieltext beruhte. Wir können also gar nicht anders schliessen, als dass an beiden Orten nach derselben Vorlage, nämlich nach dem alten Schauspieltext gemalt wurde, in La Chaise-Dieu mit genauer Anlehnung an ihn (bis auf die zwei Frauen), in Paris mit den grösseren Abweichungen in der Einleitung und am Schluss, so dass aber der eigentliche Reigen, abgesehen vom Armen des Wucherers, den Inhalt des Schauspieles treu wiedergiebt.

Diese aus den allein bekannt gewordenen französischen Totentänzen abzuleitende Erklärung beweist, dass der spanische und der alte Lübecker Text, namentlich in der zweiten Hälfte, sehr viel mehr von dem alten französischen Schauspiel, ihrem gemeinsamen Vorbilde, abweichen als eben jene französischen Gemälde selbst (s. Tabelle II). Auch erscheint es ganz natürlich und von vornherein wahrscheinlich, dass die Unterschiede von diesem Schauspiel, das in Frankreich entstanden war, gerade bei den auswärtigen und nicht bei den französischen bildlichen Wiedergaben überwiegen. Seelmann schliesst

sich aber dieser Auffassung nicht an, sondern sucht das Gegenteil dadurch zu begründen, dass die Schlussworte des Kindes und drei Personen, der Prediger, die Kaiserin und die Jungfrau, gleicherweise in Lübeck und in Basel, aber nicht in Paris vorkämen; denn jener gemeinsame Besitz könne nur von dem gemeinsamen Vorbilde, dem französischen Schauspiel, herrühren, von dem also der Pariser Totentanz viel mehr abweiche (S. 31). Seelmanns Überzeugung von der Ursprünglichkeit des Lübecker Totentanzes geht sogar so weit, dass er ihn geradezu als „Übersetzung" eines altfranzösischen Schauspieltextes bezeichnet, den er dem Pariser Text als einem abgeleiteten entgegengesetzt (S. 17, 23). Er übersah jedoch, dass die Existenz der angeführten Schlussworte des Kindes im Lübecker Gemälde noch ganz hypothetisch ist (s. den Lübecker Totentanz) und dass der Unterschied zwischen Acteur und Prediger sich nur auf das Bild, nicht auf den gleichen Inhalt und Text bezieht, so dass der ganze Beweis sich eigentlich nur auf die zwei Personen der Kaiserin und der Jungfrau stützt. Wenn man aber auch von dieser Einschränkung des Beweises ganz absieht, so bleibt doch das ganze Beweisverfahren ein recht trügerisches. Denn da auf der anderen Seite auch Basel und Paris vier Personen gemeinsam haben (Patriarch, Erzbischof, Advokat, Spielmann), die wiederum in Lübeck fehlen, so würde daraus nach dem von Seelmann vertretenen Grundsatz gerade das Gegenteil seiner Folgerung sich ergeben, dass nämlich Lübeck sich von dem Inhalt des alten Schauspieltextes weiter entfernt habe als Paris.

Auf diesem Wege lässt sich also nichts entscheiden. Hält man sich dagegen an die, wie mir scheint, überzeugenden Indicien für die im ganzen treue Wiedergabe des französischen Schauspiels in den Gemälden von Paris und La Chaise-Dieu, so ist nichts natürlicher, als die Abweichungen in Lübeck, soweit sie sich an den oberdeutschen Totentanz anlehnen, auch direkt von diesem abzuleiten, der doch schon Jahrzehnte vor der Entstehung des Lübecker Gemäldes (c. 1463) in zahlreichen Abschriften und selbst Drucken verbreitet war (s. Abschnitt 9). Ich halte es daher für sicher, dass das Pariser Bild, obwohl es in manchen Einzelheiten vom Schauspiel abwich, gerade in der Wahl und Reihenfolge der Stände sich genauer als irgend ein deutscher Totentanz an dasselbe anschloss.

Die Untersuchung des Gemäldes von La Chaise-Dieu hat aber noch andere Vergleichspunkte als die erörterten ergeben: die merkwürdige

Übereinstimmung in der Bildung seiner Totengestalten und derjenigen von Kermaria. Die tierischen Köpfe, der weibliche Tote und die langen schnabelschuhähnlichen Füsse, worin wohl die Verspottung einer Modethorheit zu erblicken ist, — diese Dinge können unmöglich unabhängig voneinander und doch in gleicher Weise an zwei verschiedenen Orten erfunden sein, sondern müssen in einem unmittelbaren Zusammenhange stehen. Derselbe Maler kann aber beide Bilder nicht angefertigt haben, dazu gehen sie im übrigen zu sehr auseinander. Es muss also eins dem anderen zum Vorbilde gedient haben, oder beide schöpften aus einer gemeinsamen Quelle. In der That finden sich die Affenköpfe, wie wir sahen (S. 16), gelegentlich in den Miniaturen, und der weibliche Tote wird uns noch in den oberdeutschen Holzschnitten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts begegnen (s. Abschnitt 9). Dies beweist nun nicht einfach, dass jene französischen Miniaturbilder und diese deutschen Holzschnitte die unmittelbaren Vorlagen in Kermaria und La Chaise-Dieu waren oder dass diese Besonderheiten schon im geistlichen Schauspiel vorkamen, was ich für ganz unwahrscheinlich halte. Sie mögen aber in dem von professionellen Schauspielern aufgeführten Totentanz des 15. Jahrhunderts, über den zeitgenössische Berichte vorliegen (Langlois, Dufour), aufgekommen und dadurch verbreitet sein. Nur für die Schnabelschuhe der Toten giebt es keine anderen Belege als die beiden französischen Gemälde. Woher sie aber auch stammen mögen, so sind sie doch für die Datierung dieser Gemälde von entscheidender Bedeutung, da sie durch ihre übermässige Länge deutlich auf die Mitte oder die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinweisen. Von ihrer Entstehung bei Gelegenheit einer Ausbesserung und Übermalung kann deshalb nicht die Rede sein, weil alsdann die Gemälde selbst bis gegen 1400 zurückzudatieren wären, was aber namentlich für Kermaria mit seiner ganz unzweifelhaften Kopie der Pariser Danse macabre ganz ausgeschlossen ist. So bleibt die Annahme die wahrscheinlichste, dass diese Gemälde dem angegebenen Zeitraum angehören, und zwar so, wie es schon die französischen Forscher angeben: der Totentanz von Kermaria der Zeit um 1450 (Soleil) und der von La Chaise-Dieu der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts (Jubinal).

Nichtsdestoweniger ist dieses jüngste der drei besprochenen französischen Totentanzgemälde die treueste Kopie des Schauspiels,

offenbar weil es seinen Ursprung nicht einem eigenmächtig „verbessernden“ Dichter und Gelehrten verdankte, wie es in Paris geschah, sondern einem schlichten Klostergeistlichen in der Provinz, der sich auf die kritiklose Wiedergabe des vielleicht auch innerhalb der Mauern seines Klosters aufgeführten Schauspiels beschränkte.

V.
DIE GEDRUCKTEN FRANZÖSISCHEN TOTENTANZBILDER.



IT den besprochenen drei Totentänzen ist die Reihe der nachweisbaren französischen Darstellungen dieses Gegenstandes keineswegs erschöpft; von den Gemälden und Skulpturen sind aber die meisten zerstört, andere nicht publiziert, so dass wir nur eine flüchtige Kunde von ihrer Existenz besitzen. Die letzte Aufzählung aller dieser Denkmäler gab Seelmann.

Von den Kopien der Pariser Danse macabre hält sich, wie ich schon auseinandersetzte (S. 25), nur die erste Buchausgabe von 1485 genau an das Original. Die Miniaturen, die angeblich kurz vorher, gegen das Ende der Regierung Ludwigs XI. entstanden, fügten schon manches hinzu, was sie anderen Quellen entnahmen, nämlich die Legende der drei Toten und drei Lebenden, den apokalyptischen reitenden Tod*), die vier musizierenden Toten und den ganzen Frauenreigen (Jubinal 18, 19). Und diese Zuthaten gingen darauf in die Drucke der Danse macabre über. Schon die zweite Ausgabe von 1486 enthielt davon die musizierenden Toten, die genannte Legende, dann aber noch hinter dem Maistre (zweiten Prediger) das Bild eines Schriftstellers, der einen zweiten Epilog spricht, endlich zehn neue Totentanzpaare. In den späteren Ausgaben kamen der reitende Tod, der Frauenreigen und noch verschiedene kirchlich lehrhafte Dichtungen hinzu, die vollends keine Beziehungen zu dem Totentanz haben. Das Ganze wurde gleichzeitig in die französischen Gebetbücher jener Zeit, die Livres d'Heures aufgenommen.

*) Langlois giebt eine Abbildung desselben Gegenstandes aus einem Kartenspiel von 1392 (S. 191 flg., Taf. 48).

Diese Vermehrungen hatten aber auf den eigentlichen Inhalt der Danse macabre keinen weiteren Einfluss, berührten in keiner Weise ihre ursprüngliche Auffassung und Form. Und die Art und Weise, wie sie mit dem stereotyp wiederholten ursprünglichen Werk verbunden wurden, ist geradezu eine gedankenlose zu nennen. Die Gruppe der vier musizierenden Toten, die der ursprünglichen Danse macabre ganz fremd ist, kann nur eine Entlehnung vom Baseler Totentanze sein; denn die Heures von 1490 (die erste Ausgabe dieser Gebetbücher mit einem Totentanz, vgl. Massmann No. 49 und Langlois) enthalten zwei musizierende Tote vor einem Beinhause, also genau das alte Baseler Bild*). Während aber in Basel die Toten des Beinhauses die Tanzpaare mit Musik auf dem Friedhofe empfangen, also durchaus an ihrem Platz sind, haben sie in der Danse macabre eine ganz andere Bedeutung und erweisen sich als eine ganz unmotivierte Zuthat. Sie stehen nämlich auf demselben Wiesenplan wie der Totenreigen und halten ermahnende Reden an das Publikum, die ganz offenbar an diejenigen der drei Toten in der Legende anklingen**). Und da nun noch diese Legende selbst folgt, deren Verwandschaft mit dem toten König schon erläutert wurde, so begegnen wir darin der Geschmacklosigkeit, dass diese drei verschiedenen Totengruppen, die Musikanten, der tote König und die drei Toten der Legende wesentlich dasselbe Geschäft besorgen, das schon dem Acteur und dem Maistre zufiel.

Nicht weniger ungeschickt sind die übrigen Zusätze. Der Schriftsteller mit dem zweiten Epilog ist unmittelbar hinter dem Epilog des Maistre eine recht überflüssige Wiederholung; und die Einfügung der zehn neuen Tanzpaare wurde zum Teil ganz mechanisch besorgt. Wir sahen, dass der Tod der gemalten Danse macabre seine Anreden an drei Stellen, beim Karthäuser, dem Franziskaner (Cordelier) und dem Eremiten, mit einem letzten Bescheid an die vorausgehenden

*) Eine weitere Entlehnung der Heures aus dem Grossbaseler Bilde, das darin wieder das Kleinbaseler wiederholte, ist der am Zahltisch sitzende Wucherer, der in der Danse macabre ganz anders dargestellt ist (Fig. 6, 69, 70). Derselben Quelle entnahmen dann gemeinsam die spätere Danse macabre und die Heures den Herzog, den Juristen (Promoteur), den Narren. Nach Bild und Text ist selbst der Legat aus dem Grossbaseler Kardinal zurecht geschnitten, sowie die Herzogin ein Abbild der Baseler Königin ist.

**) In jenen Reden der vier musizierenden Toten findet sich sogar die Anrede mit „du", wie in der Legende, obgleich ihnen andere Personen, wie etwa die Lebenden in der Legende, nicht beigesellt sind.

Personen beginnt (s. S. 8, 30). Diese sind in dem Originaltext der Kaufmann, der Bauer und der Küster, nach den Einschaltungen von 1486 aber der Homme darmes, der Schäfer und der Küster, so dass an den zwei ersten Stellen Abänderungen der genannten Anreden vorgenommen werden mussten. Der Anfang der ersten Anrede (an den Karthäuser) lautet 1485:

„Alez marchant sans plus rester
Ne faites ja cy resistence
Vous ny povez rien conquester",

1486 (nach LE ROUX de LINCY und TISSERAND):

„L'homme darmes plus cy narreste
Mais meurt sans faire resistence
Car plus ne peut faire conqueste."



Fig. 14. Abels Tod, aus den Heures von 1515, nach Montaiglon.



Fig. 15. Der Tod als Mäher, aus den Heures von 1515, nach Montaiglon.

Der Dichter von 1486 beschränkte also seine Korrektur auf die Änderung des Namens der vorausgehenden Person und der direkten Anrede*), ohne zu beachten, dass die Doppelanrede in dem Bildertexte überhaupt eine fehlerhafte Ausnahme war und ganz beseitigt werden sollte. Noch nachlässiger war die Korrektur der zweiten Stelle. Dort heisst es 1485: „Faites voie vous avez tort laboureur," weil dieser seine Klage mit den Worten geschlossen hatte: „Au monde na point de repos." 1486 wurde in dem ersten Satz lediglich „laboureur" in „bergier" geändert, obschon zu dessen letztem Wort: „A tous vivans la mort court sure" — der Bescheid des Todes: „Vous avez tort" — ganz und gar nicht passt. Man sieht daraus so recht die Hast, womit der Herausgeber nach dem Erfolg der ersten Ausgabe die zweite zu vermehren sich bemühte („augmentée de pleuseurs nouveaux parsonnages et beaux dis"). Auch der schon in der Miniaturhandschrift vorkommende Frauenreigen ist bloss eine wenig überlegte Nachahmung des Männerreigens; dies zeigt sich in dem Mangel einer verständlichen Reihenfolge, ferner darin, dass mehrere

*) In dem Neudruck von BAILLIEU (No. 13) ist die direkte Anrede wieder eingeführt.

Stände mit geringen Abänderungen doppelt wiedergegeben sind*) und dass mehrere Frauen nicht sowohl einen Stand als vielmehr einen individuellen Zustand repräsentieren (la théologienne, la femme grosse, la mignotte, la bigote — vgl. LANGLOIS II, 19). Kurz, alle Zusätze zu der originalen Danse macabre haben sie nur äusserlich

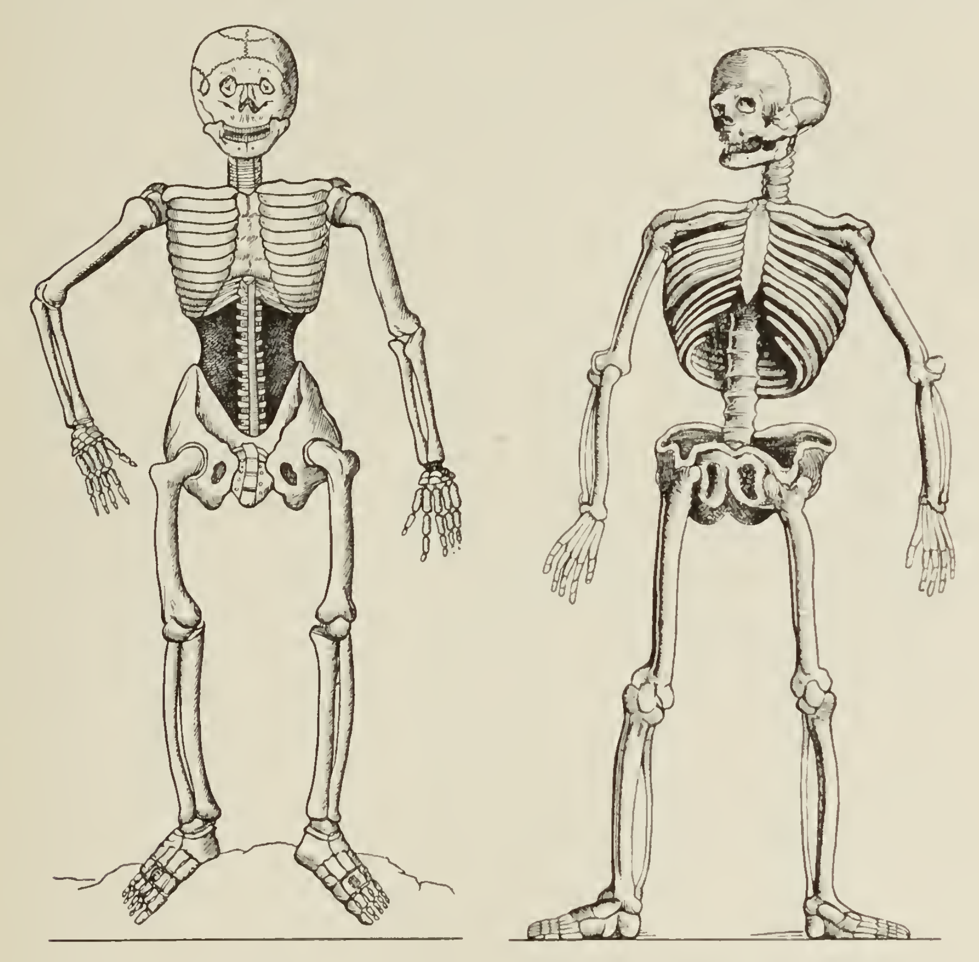


Fig. 16. Das Helasche Skelettbild von 1493, nach Wieger.

Fig. 17. Das Schottsche Skelettbild (Strassburg 1517), nach Wieger.

vergrössert, ohne sie innerlich auch nur im geringsten umzugestalten; sie hat in ihren Kopien keinerlei Entwickelung erfahren, sondern ist von ihrer Entstehung an stereotyp dieselbe geblieben.

*) In der Ausgabe von GARNIER in Troyes 1728 und in ihrer neuesten Wiederholung von BAILLIEU (No. 12, 13) sind auch die Bilder des Maistre (Astrolog) und des Bürgers, nachdem sie offenbar verloren gegangen waren, durch Wiederabdrücke des Advokaten und des Spielmannes ersetzt.

Eine besondere Erwähnung verdient noch eine verwandte Bilderreihe in verschiedenen Livres d'Heures, die auch unter dem Namen eines Totentanzes geht (LANGLOIS, MASSMANN), aber doch ganz anderen Inhalts ist*). Es werden darin als „Accidents de l'homme" verschiedene Todesarten durch Unglücksfälle und Gewalt (Abels Ermordung, Hinrichtungen u. Ä.) dargestellt, wobei eine daneben stehende Todesgestalt ausserdem noch mit einem Pfeil auf den Sterbenden zustösst, also den abstrakten Tod personifiziert (Fig. 14, 15). Diese Bilder sind aus einem zu Anfang des 16. Jahrhunderts erschienenen Buche „Les loups ravissants", entnommen (LANGLOIS I, Anhang S. 60, II, S. 21, 143) und haben mit dem Totentanz nichts weiter gemein als die in jener Zeit so überaus populäre Darstellung des Todes überhaupt. Doch verdienen sie unsere Aufmerksamkeit in anderer Hinsicht: ihre Todesgestalten sind bereits in den Heures von 1509 als wirkliche Skelette behandelt, freilich roh und flüchtig, aber doch unverkennbar. Ja, in diesen wie in den wenig jüngeren Heures von 1515 (der Münchener Hof- und Staatsbibliothek) findet man auf dem Titel an Stelle des bekannten Aderlassmannes ein etwas grösseres Skelettbild, annähernd richtig gezeichnet und den gleichzeitigen ersten anatomischen Skelettbildern von HELA (1493) und SCHOTT in Strassburg (1517) mindestens ebenbürtig, ohne sich jedoch irgendwie an das ältere HELAsche Bild anzulehnen (Fig. 16—18).

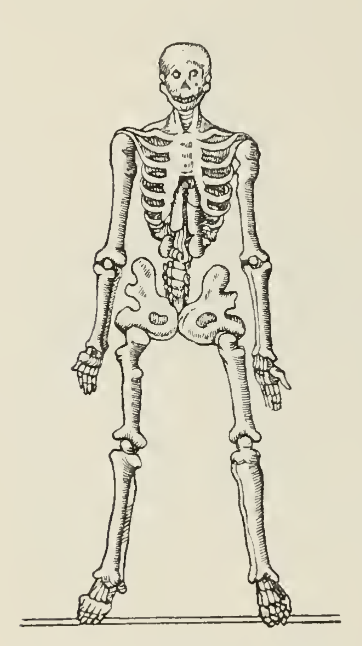


Fig. 18. Skelettbild aus den Heures von 1515, nach dem Münchener Exemplar.

*) Kopien beider Totentänze der Heures finden sich auch in der Pariser Ausgabe von HOLBEINS Totentanzalphabet (No. 54), woher auch Fig. 14 und 15 stammen.

Über einige italienische Totentanzbilder.

Für die Geschichte des Totentanzes sind die hier zu erwähnenden italienischen Totentanzbilder weniger wichtig, da sie aus freien Nachahmungen verschiedener Vorbilder hervorgingen, ohne dem Gegenstande neue Motive hinzuzufügen. Ich hebe daher nur gewisse Einzelheiten hervor.

Der Totentanz zu Clusone (vgl. Vallardi No. 70), der offenbar noch dem 15. Jahrhundert angehört, ist bemerkenswert als der älteste Totentanz mit wirklichen Skeletten. Sie sind freilich ganz unrichtig gezeichnet, aber mit der unverkennbaren Absicht, nur die Knochen wiederzugeben. Dies geht namentlich aus dem völlig leeren Rumpf und der vollständigen Ansicht der Wirbelsäule von vorn hervor. — Das um 1500 in Venedig entstandene xylographische Blatt mit fünf Totentanzpaaren (s. Schreiber No. 64), das durch die Reihenfolge der Stände (Bürger, Astrolog, Richter, Abt, Edelmann)*) an den französischen Totentanz erinnert, zeigt wieder Totengestalten mit fleischigem Rumpf, etwa so wie in dem gedruckten „Dotendantz" (s. Abschn. 9). Dagegen finde ich in einem, dem Inhalte nach nur entfernt verwandten italienischen Doppelgemälde, dem Dogma della Morte in Pisogne, das nach Vallardi derselben Zeit um 1500 angehören soll (No. 70), den Tod zweimal durch ein Skelett dargestellt, das zweifellos nach der Natur, wenn auch wohl nicht nach einem vollkommen montierten Objekt gezeichnet ist. Verschiedene Personen dieses Bildes tragen Spruchbänder, deren Inschriften nach Vallardi unleserlich sein sollen; in der Abbildung erkenne ich aber deutlich deutsche Worte, die doch wohl nur von einem deutschen Maler herrühren können.

Auch an dem Totentanz von Clusone ist die Entlehnung von den nördlichen Nachbarn nachweisbar. Da ein Text fehlt und eine Anzahl von Paaren zerstört ist, so lassen sich nicht alle Personen sicher bestimmen; immerhin kann jede der bekannten Reihenfolgen ausgeschlossen werden. Der fortlaufende Reigen oder wenigstens der enge Anschluss aller Paare aneinander erinnert an französische Gemälde. Die kenntlichen Personen des Amtmanns, des Jünglings, des Kaufmanns und des Sergeants (Vogt?) können sowohl französischen wie deutschen

*) Es ist die umgekehrte Folge der späteren Ausgaben der Danse macabre.

Ursprungs sein; dann folgt aber eine Person geringeren Standes mit kurzem Wams und einem Küchengeschirr, also wohl ein Koch, ferner ein Bauer mit an beiden Knieen zerrissenen Beinkleidern, zuletzt eine Edelfrau, sich im Spiegel betrachtend, während ein Toter hinter sie tritt. Diese drei Gestalten können nur von Basel stammen; und auf dieselbe Quelle weist noch ein anderes Merkmal hin. Das Hauptmotiv des über dem Totentanze von Clusone befindlichen Triumphes des Todes ist, dass alle Stände ihm Geld und Kostbarkeiten anbieten, damit er sie schone*); dieses Motiv ist aber schon im Bilde des Wucherers in Gross-Basel verwendet und im Text des Kaufmanns von Klein-Basel enthalten.

So sehen wir also schon im 15. Jahrhundert den Einfluss Basels neben dem französischen nach Italien vordringen, ein Zeichen, wie schnell sich der Ruf des „Todes von Basel“ verbreitete.

VI.

DER LÜBECKER TOTENTANZ.



Zu den wenigen Totentänzen, die sich bis zur Gegenwart erhalten haben, gehört das in der Marienkirche zu Lübeck befindliche Gemälde (vgl. Mantels No. 44, 45). Es war anfangs auf Holz gemalt, wurde aber wahrscheinlich schon vor der ersten bekannten Ausbesserung (1588) zum erstenmale, 1701 zum zweitenmale auf Leinwand übertragen und dann mit neuen hochdeutschen Reimsprüchen an Stelle des alten niederdeutschen Textes versehen. Wohl schon bei der ersten Übertragung geriet die alte Reihenfolge in Unordnung. Die nach dem ältesten, niederdeutschen Text geforderte Ordnung lässt als 10. bis 13. Paar aufeinander folgen: Karthäuser, Edelmann, Domherr, Bürgermeister, was jetzt im Gemälde umgestellt ist in: Karthäuser, Bürgermeister, Domherr, Edelmann. Auch ist der neue Text von zwei Paaren durch Missverständnis vertauscht: der Spruch des im Bilde unverkennbaren, sporentragenden Kaufmannes wurde unter

*) Seelmanns Bemerkung, dass der Totentanz von Clusone keine Frauen enthalte und dass die Männer sämtlich Geld oder Kostbarkeiten trugen, beruht auf einer Verwechselung mit dem Triumph und dem Bilde von Pisogne.

den „Amtmann“, wie in Norddeutschland der Handwerker hiess, gesetzt und umgekehrt. Endlich wurde 1799 das Bild des Herzogs und eines Toten ausgeschnitten, so dass jetzt die Paare das Bischofs und des Abts aufeinander folgen. In der Tabelle II ist die ursprüngliche, in den Lithographien des MANTELSschen Buchs (No. 44) die gegenwärtige Reihe des Originals wiedergegeben.

Bei einer jener Übertragungen ist aber noch eine Veränderung des ursprünglichen Bildes eingetreten. Aus dem Vergleiche des gegenwärtigen Lübecker Bildes mit den alten Kopien desselben in Reval (Estland) und der Nachbildung in Berlin (vgl. No. 56, 58) geht mit Sicherheit hervor, dass auch in Lübeck einst vor dem eigentlichen Reigen nicht nur ein Prediger, sondern auch eine musizierende Person zu seinen Füssen, wahrscheinlich ein Toter wie in Reval, vorhanden war (S. 38). Statt dessen zeigt sich jetzt an jener Stelle eine Totengestalt als Vortänzer des ganzen Reigens, die aber ein späterer Zusatz, wahrscheinlich des Kopisten WORTMANN, ist, der im Jahre 1701 die zweite Übertragung des Gemäldes auf Leinwand ausführte. Dies scheint mir schon daraus hervorzugehen, dass diese Gestalt durch ihren Federhut und das Leichentuch, sowie durch ihre ganze Haltung vollkommen mit dem ersten der drei kleinen Figürchen übereinstimmt, die im landschaftlichen Hintergrunde hinter dem Wucherer zu sehen sind und sowohl als ganz überflüssige Zuthat, wie insbesondere wegen der modernen Tracht der Frau nur von einem späteren Restaurator herrühren können. Im übrigen kann aber die Kopie des eigentlichen Totentanzes von 1701 sowohl nach den alten Trachten wie nach der Übereinstimmung mit den Resten des Revaler Bildes zu schliessen, als eine sehr treue Wiederholung des Originals bezeichnet werden (MANTELS, SEELMANN). Soweit ich sehe, hat sich nur ein grober Zeichenfehler eingeschlichen: der Tote des Wucherers ist mit seinem ganzen Oberkörper in der Vorderansicht gemalt, die Beine und Füsse zeigen sich dagegen ebenso vollständig in der Ansicht von hinten. Natürlich rührt das von einer handwerksmässigen Ausbesserung her.

Der erste niederdeutsche Text des Lübecker Gemäldes ist in seiner Form dem französischen Schauspiel nachgebildet (s. S. 89). Aus einzelnen abweichenden Sprachformen schliesst SEELMANN (S. 9, 69), dass ein niederländisches Mittelglied angenommen werden müsse, dessen Übersetzung oder Bearbeitung jener Lübecker Text

sei. Ich halte diese Voraussetzung nicht für nötig, da bei dem Fehlen jeder Kenntnis von einem so alten niederländischen Totentanz es viel einfacher und natürlicher ist, auch für Lübeck das anzunehmen, was in dem ganz analogen Fall in Basel für sicher gilt, dass nämlich die fremden Sprachformen durch den Künstler hineingebracht wurden, der ja nicht nur das Bild, sondern auch den Text darunter malte, und in Lübeck, bei dessen regem Verkehr mit den Niederlanden, ganz naturgemäss von dort eingewandert oder berufen sein konnte. Auch hat auffallenderweise SEELMANN selbst an jener seiner Ansicht nicht festgehalten, indem er an einer anderen Stelle seiner Abhandlung als „sichere Thatsache“ hinstellt, dass der in Rede stehende Text „die Übersetzung einer altfranzösischen, für die scenische Aufführung verfassten Dichtung des 14. Jahrhunderts ist“ (No. 65, S. 17). Aber auch hierin geht SEELMANN zu weit. Sicher ist nur, dass der Lübecker Totentanz die allgemeine Form des französischen Schauspieltextes, die einleitenden Worte und eine Anzahl von Scenen beibehielt; die Identität des beiderseitigen Inhalts ist aber nicht nur völlig unerwiesen geblieben, sondern kann jetzt, nachdem der Inhalt des Schauspiels aus dem Vergleich der drei französischen Gemälde mit ziemlicher Evidenz festgestellt werden konnte (s. S. 44 f.), direkt widerlegt werden*). Im Schauspiel treten auf: ein Prediger mit einem Musiker, darauf die 30 in Paris wiederkehrenden Paare, endlich die Gruppe der unbenannten Stände und der zweite Prediger. Lübeck liess, ausser diesen zwei letzten Scenen, von den 30 Ständen den Patriarch, Erzbischof, Advokat, Spielmann, Mönch, Franziskaner, Lehrer, Sergeant fallen**) und ersetzte sie durch die Kaiserin und die Jungfrau, die wie alle Frauen überhaupt im ursprünglichen französischen Totentanz fehlten. Die auf diese Weise herbeigeführte Verminderung der Zahl der Paare auf 24 kann keine zufällige sein, da sie sich in den geschriebenen und xylographischen oberdeutschen Totentänzen wiederholt (WACKERNAGEL); man strich also sechs Paare

*) Man könnte freilich noch an die von SEELMANN erwähnte Möglichkeit denken, dass es noch einen zweiten Schauspieltext gegeben habe, der in Lübeck zur Vorlage diente, während die Franzosen selbst den uns allein bekannten ersten Text für ihre Gemälde benutzten. Eine solche Hypothese hat aber doch nur dann einen Sinn, wenn man überhaupt nicht umhin könnte, den Lübecker Totentanz für eine vollkommen treue Wiedergabe eines französischen Schauspiels zu halten; die Nötigung dazu liegt aber nicht vor, da alle Anklänge an das Schauspiel sich ebensogut durch eine blosse Nachahmung erklären lassen.

**) Wie aus der Tabelle IV zu ersehen ist, lasse ich Herzog, Kapellan, Küster, Handwerker und Jüngling als die richtigen Vertreter des Connetable, Curé, Clerc, Bourgeois und Amoureux gelten.

der Vorlage, um die irgendwie bedeutsame Zahl 24 zu erhalten, sowie zwei weitere männliche Stände den beiden Frauen weichen mussten, und die Schlussscenen ohne ersichtlichen Grund fielen. Alle diese vom Lübecker Dichter vorgenommenen Abänderungen beweisen seine Eigenmächtigkeit in der Behandlung des ihm vorliegenden Originals und lassen es verstehen, dass er auf der anderen Seite mit gleicher Freiheit aus anderen Quellen entlehnte. Für die Figuren der Kaiserin und der Jungfrau steht es fest, dass sie um die Mitte des 15. Jahrhunderts, als das Lübecker Gemälde entstand, nur im oberdeutschen (Kleinbaseler) Totentanz vorkamen, also nur von dort nach Lübeck übertragen sein können; und dasselbe wird auch für den vielbesprochenen Vers des Kindes*) gelten, wenn es überhaupt feststände, dass er im alten Lübecker Text vorhanden war. In der einzigen bekannten Abschrift des letzteren, die von v. Melle herrührt — das Bruchstück in Reval enthält nur die fünf ersten Wechselreden — befand sich jener Vers ursprünglich nicht, sondern ist erst nachträglich hinzugefügt und gehörte nur nach einer unverbürgten Überlieferung zu jenem Text (Mantels No. 44). Wie dem aber auch sei, so existierte er doch lange vor der Entstehung des Lübecker Gemäldes in den zahlreichen Handschriften und Blockbüchern des oberdeutschen Totentanzes; und dass diese in der That bis nach Norddeutschland gelangten, beweist der Umstand, dass dem in Wismar um 1500 gemalten Totentanz zweifellos jener oberdeutsche Text zu Grunde lag (s. u.).

Trotz dieser verschiedenen Einflüsse bei der Herstellung des Lübecker Totentanzes lässt sich noch immer erkennen, dass der Dichter wenigstens in der ersten Hälfte seines Textes die Pariser Reihenfolge zum Vorbilde nahm (s. Tabelle II). Durch die Einschiebung der Kaiserin wurde allerdings der regelmässige Wechsel von Geistlichen und Weltlichen gleich im Anfange unterbrochen und durch den Fortfall von Patriarch und Erzbischof die Reihe der Geistlichen verschoben, indem an ihre Stelle Bischof und Abt, und auf die Plätze der letzteren Karthäuser und Domherr vorrückten. Um so wichtiger ist dagegen die volle Übereinstimmung von Lübeck und Paris in der Reihe der weltlichen Männer derselben ersten

---

*) Der Schlussvers des Kindes lautet im oberdeutschen (Kleinbaseler) Text „Ich motz dansen ich kan noch nit gan" — in Lübeck: „Ik schal dansen unde kan nicht gan."

Hälfte, indem an zwei Stellen der französische Einfluss besonders auffällig hervortritt: ich meine den Vortritt des Kardinals vor dem Könige, was im oberdeutschen Totentanze umgekehrt ist, und dann den Vortritt des Ritters und des Edelmannes vor dem Bürgermeister, was der Verfassung Lübecks widersprach, so dass Mantels dies geradezu durch eine spätere, freilich gar nicht verständliche Verwechselung erklären wollte. Beides war aber nur die Folge davon, dass der Lübecker Dichter, wo er nicht strich oder Neues einschob, meist an der Reihenfolge seiner Vorlage, die ebendieselbe war wie in Paris, festhielt. In der zweiten Hälfte des Gemäldes gestattete er sich eine weitgehende Abweichung von der Pariser Reihe, was durch den Ausfall von sechs Pariser Gestalten (Lehrer, Sergeant, Mönch, Advokat, Spielmann, Franziskaner) allein nicht zu erklären ist, weil auch die übrigen, beiderseits übereinstimmenden Personen in ganz verschiedener Weise aufeinander folgen. Es ist hier vielmehr mit der ganz allgemeinen, bei allen Nachahmungen eines Totentanzes und in jeder Hinsicht sich wiederholenden Thatsache zu rechnen, dass die Abweichungen sich im fortschreitenden Verlauf der Kopie steigern, wohl infolge der abnehmenden Befangenheit des Kopisten, weshalb auch die anfängliche Übereinstimmung für den Vergleich von grösserer Bedeutung ist als die spätere Divergenz.

So viel vom Inhalt und Text des Lübecker Totentanzes, woraus deutlich hervorgeht, dass der Dichter den französischen Schauspieltext, ob nun unmittelbar oder in einer Übersetzung, jedenfalls in derselben ursprünglichen Fassung, wie sie auch dem Pariser Künstler vorlag, bearbeitete, dabei dessen dramatische, für das Gemälde unpassende Form unüberlegterweise beibehielt, dafür aber den Inhalt durch Kürzungen und Entlehnungen aus anderen Quellen veränderte.

Von dem Bilde sagt Seelmann nur, dass es durch seine burgundisch-niederländischen Trachten auf ein Vorbild in den Niederlanden schliessen lasse. Aber auch abgesehen davon, dass wir von solchen niederländischen Gemälden jener Zeit nichts wissen, scheint mir jene Annahme überflüssig. Denn die burgundischen Trachten waren zu jener Zeit die allgemeine Mode, konnten also auch in Lübeck bekannt sein; und selbst eine specifisch niederländische Tracht würde sich auf das einfachste so erklären wie die niederländischen Sprachformen des Textes, nämlich dadurch, dass ein



Fig. 19. Edelmann und Arzt aus dem Lübecker Totentanz, nach Mantels.

niederländischer Maler das Gemälde anfertigte. Wichtiger scheinen mir die positiven Aufschlüsse zu sein, die uns das Lübecker Bild giebt. Da muss vor allem der vollständig durchgeführte Kettenreigen auffallen. Es wurde schon erwähnt, dass, wenn auch die Vermehrung der Totengestalten und ihre paarweise Verbindung mit den Lebenden ganz unerlässlich war, die Verbindung aller Paare zu einem Kettenreigen doch nur einer individuellen Auffassung des Malers entsprach, der dadurch die Einheit des ursprünglichen Dramas im Bilde andeuten wollte. In Frankreich war ein solcher mehr oder weniger vollständige Kettenreigen erst infolge einer Tradition die Regel; alle oberdeutschen Bilder ersetzten ihn durch die natürlichere Darstellung getrennter Paare. Folglich schloss sich Lübeck darin den französischen Gemälden an. Betrachtet man ferner die übrige Haltung, die Kleidung und namentlich die Attribute der Lebenden und Toten im Lübecker und allen anderen älteren Totentänzen, so findet man eine grosse Zahl von Übereinstimmungen ausschliesslich zwischen Lübeck und Paris, die auf eine andere Art als durch direkte Entlehnung nicht erklärt werden können. In der folgenden Tabelle sind mehrere dieser Merkmale der Lebenden zusammengestellt, deren Zusammentreffen in Paris und Lübeck nicht zufällig sein kann, da sie nicht bloss in Klein-Basel und den alten deutschen Holzschnitten, sondern selbst in Kermaria, einer Nachahmung der Pariser Danse macabre und in La Chaise-Dieu fehlen.*)

Papst die abwehrende Handbewegung und das zweifache Kreuz.
Kaiser mit Schwert und Reichsapfel in den Händen.
Kardinal die ganze Haltung und die bis zum Boden reichenden, eigentümlichen Hutschnüre.
Bürgermeister langer Pelzrock und Mütze mit Schleier.
Domherr mit breiter, zweieckiger Kapuze des Almuciums.
Arzt die ganze Kleidung und die Betrachtung des Glases (Fig. 5, 19).
Wucherer stehend ohne besondere Attribute.
Küster mit dem Schlüsselbund.
Kind in der Wiege.

*) Nur das Kind in der Wiege kommt ausser in Paris und Lübeck in dem einen oberdeutschen Holzschnittwerke M[2] vor, sowie auch der Wucherer in Kermaria dem in Paris gleicht.

Eine weitere Bestätigung des Gesagten finden wir bei den Totengestalten, die in Lübeck im allgemeinen ebenso gebildet sind, ebenso häufig tanzen und ebenso nur Attribute des eigentlichen Todes tragen wie in Paris*), wogegen die Toten der übrigen Totentänze bei anderer Körperbildung selten oder gar nicht tanzen und statt jener Attribute allenfalls Musikinstrumente führen.

Und alle diese Übereinstimmungen der Pariser Danse macabre und des Lübecker Bildes sind um so bedeutsamer, als sie sich keineswegs einfach aus dem Text ergeben, sondern notwendig ein gemaltes Vorbild des Lübecker Malers voraussetzen. Selbst eine wirkliche Aufführung des Schauspiels konnte nur einen Teil aller jener Merkmale zur Darstellung bringen; dagegen konnte dort weder der Tod mit allen seinen verschiedenen Attributen, noch das Kind in der Wiege auftreten, die Gebärden stehender Figuren wie des Arztes waren ausgeschlossen u. Ä. m. Daher schliesse ich aus diesen Vergleichen unbedenklich, dass der Maler des Lübecker Bildes das Pariser oder ein ihm in allen Stücken völlig gleiches Bild kannte und nach dem Gedächtnis oder einer Skizze benutzte. Natürlich werden dadurch auch die Ergebnisse über den Ursprung des Lübecker Textes wesentlich unterstützt, so dass wir zwischen dem Lübecker und dem Pariser Totentanz dieselbe nahe Verwandtschaft annehmen müssen wie etwa zwischen den zwei Baseler Gemälden.

Durch diesen Nachweis wird die Ansicht Wackernagels, dass der Lübecker Totentanz bis in das 14. Jahrhundert zurückreiche, sowie die Vermutung Seelmanns, dass er ein aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammendes Vorbild gehabt habe, widerlegt. Die Trachten, insbesondere diejenige des Edelmannes und des Jünglings, gehören der Mitte und der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts an**). Das meist angegebene Datum 1463 ist vielleicht nur ein

*) In Lübeck tragen nur zwei Tote solche Attribute, der erste einen Sarg und der letzte eine Sense; denn die anderen Toten haben meist keine Hand dafür frei. In Paris haben die meisten Anführer eines Teilreigens ein derartiges Attribut in der freien Hand. — Durch diese Übereinstimmung erledigt sich auch der Hinweis Wackernagels auf den Lübecker Sensenmann als eine specifisch deutsche Gestalt des 14. Jahrhunderts; sie war trotzdem aus Frankreich importiert.

**) Der Kopfputz der Jungfrau, den Mantels in die erste Hälfte des Jahrhunderts verlegt, ist schwer verständlich, um so mehr als er in der Mildeschen Zeichnung (Mantels) und bei Eye und Falke (No. 17 l. Tafel 77) ganz verschieden wiedergegeben ist. Das einzige daran erinnernde Bild finde ich bei Weiss I. 242, wo auch die hohen Leibchen der Frauen erwähnt sind, beides aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, nach Skizzen von Jos. von Meckenen.

sagenhaftes (Mantels); und so wird man bei der allgemeinen Bestimmung der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stehen bleiben müssen, was mir auch Mantels' eigentliche Ansicht zu sein scheint.

VII.

DER BERLINER TOTENTANZ.

Von Lübeck ging wahrscheinlich schon gegen das Ende des 15. Jahrhunderts die Anregung zur Herstellung des Wandgemäldes aus, das sich in der Marienkirche zu Berlin befindet (s. Lübke, Prüfer). Die Übertragung wird ausser durch die Wiederholung des Kettenreigens namentlich durch die Übereinstimmung der Stände bewiesen (s. Tabelle III). Von den weltlichen Personen des Lübecker Gemäldes sind nur zwei, der Jüngling und die Jungfrau, in Berlin durch den Betrüger und den Narr ersetzt*); die Zahl der Geistlichen ist aber merklich vermehrt. Auch wird das Berliner Gemälde durch einen predigenden Mönch eingeleitet, zu dessen Füssen zwei Teufelsfratzen hocken, von denen eine den Dudelsack bläst. Über die Ableitung dieses musizierenden Teufels von dem musizierenden Toten in Reval, bezw. Lübeck, und weiter von dem Musiker des Schauspiels wurde schon gesprochen. Man wird kaum fehlgehen in der Annahme, dass mit jenen Berliner Figuren die auf die Seelen der Sterbenden lauernden Teufel gemeint waren, denn auch in anderen Abänderungen zeigt sich in Berlin ein derartiger kirchlich-asketischer Einfluss. Freilich beherrschte dieser schon die französischen Totentänze, die Muster der norddeutschen; die Metamorphose des ursprünglichen Musikers ist aber deshalb bemerkenswert, weil sie deutlich zeigt, dass das wirkliche Schauspiel des Totentanzes in Norddeutschland ganz unbekannt und unverstanden war.

Zu den Folgen jenes mönchischen Einflusses gehört ferner die von Grund aus veränderte Anordnung des ganzen Reigens.

---

*) Lübke erklärte die bezügliche, nebst ihrem Text stark verletzte Figur für einen Koch, Prüfer wohl mit mehr Glück für einen Narr. Beides würde auf den oberdeutschen Totentanz hinweisen; vielleicht war es aber doch nur ein Jüngling, denn die am Gewand sichtbaren Schellen wurden in jener Zeit noch nicht ausschliesslich von Narren getragen.

Die Geistlichen und die Weltlichen sind in zwei völlig getrennte Reihen geschieden. Beim Prediger beginnt die geistliche Reihe mit dem niedersten Stand, dem Küster, und bewegt sich von links nach rechts bis zu einem Bilde der Kreuzigung, das die Mitte des ganzen Reigens einnimmt; hinter diesem Bilde beginnt der weltliche Reigen mit dem Kaiser und bewegt sich in derselben Richtung, also von der Kreuzigung weg, obgleich diese doch ganz offenbar der Mittelpunkt des Ganzen sein soll. Dies wird dadurch vollends bewiesen, dass dieses Bild ebenfalls begleitende Verse hat, die ganz deutlich an die Ansprache des Predigers in Reval erinnern, aber Christus in den Mund gelegt sind. Wenn es da heisst: „O Christenmenschen, arme und reiche, seht, wie ich für euch leide und willig-lich gestorben bin. Ihr müsst alle mit — kommt alle mit mir an den Tanz" — so ist der Unverstand des Mönchs, dem man diese Neuerung zu verdanken hat, genügend gekennzeichnet*).

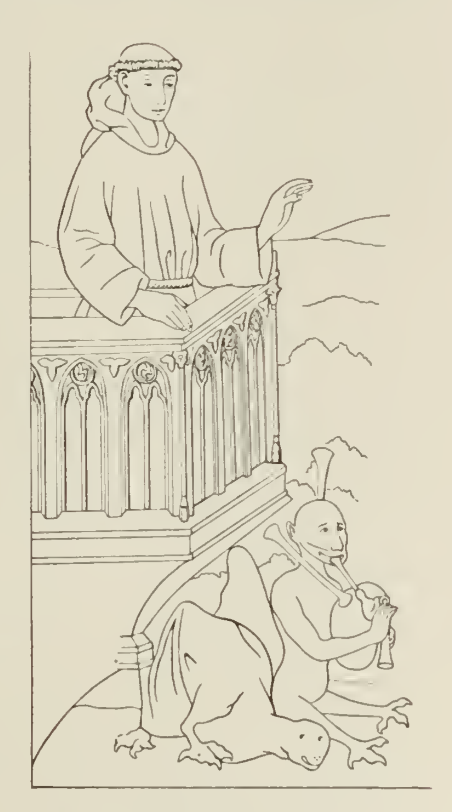


Fig. 20. Prediger und Teufel aus dem Berliner Totentanz, nach Prüfer.

Eigentümlich sind die Berliner Totengestalten. Durchweg feierlich ernst einherschreitend und mit einer Ausnahme alle nach einer Seite gewandt, fallen sie am meisten durch ihr mumienhaftes Aussehen auf. Ich meine damit nicht die übertriebene Magerkeit, die in Berlin übrigens weniger durch die hervortretenden Knochen, als durch die unnatürliche Schmalheit der Schultergegend und des Beckens zu illustrieren versucht wurde, sondern die zwei charakteristischen Merkmale wirklicher Mumien, den eingesunkenen (nicht aufgerissenen) Bauch und den eingetrockneten Kopf. An diesem

*) Dies erscheint dadurch in keinem anderen Licht, dass in Gedichten jener Zeit die Vorstellung, dass Christus den Gläubigen vorspielt und vortanzt, nicht selten wiederkehrt (Wackernagel S. 314, Schröer, Totentanzsprüche in: Germania XII). Denn das Verkehrte liegt nicht in dieser Vorstellung an sich, sondern in ihrer Verwendung im Totentanz, wobei die Person Christi mit dem Tode in eine Reihe gestellt wird.

wird die Mumifizierung der noch vorhandenen Weichteile dadurch kenntlich, dass der Mund, im Gegensatz zur geschwungenen Form der lebenden Lippen, als eine geradlinige Spalte erhalten bleibt und dadurch andererseits sich von der bis zum Ohr reichenden und von den Zähnen eingefassten Lücke zwischen beiden Kiefern unterscheidet, die am nackten Schädel den Mund ersetzt. Auch zeigt sich im Profil bisweilen eine vollständige Nase. Die alte traditionelle Totengestalt

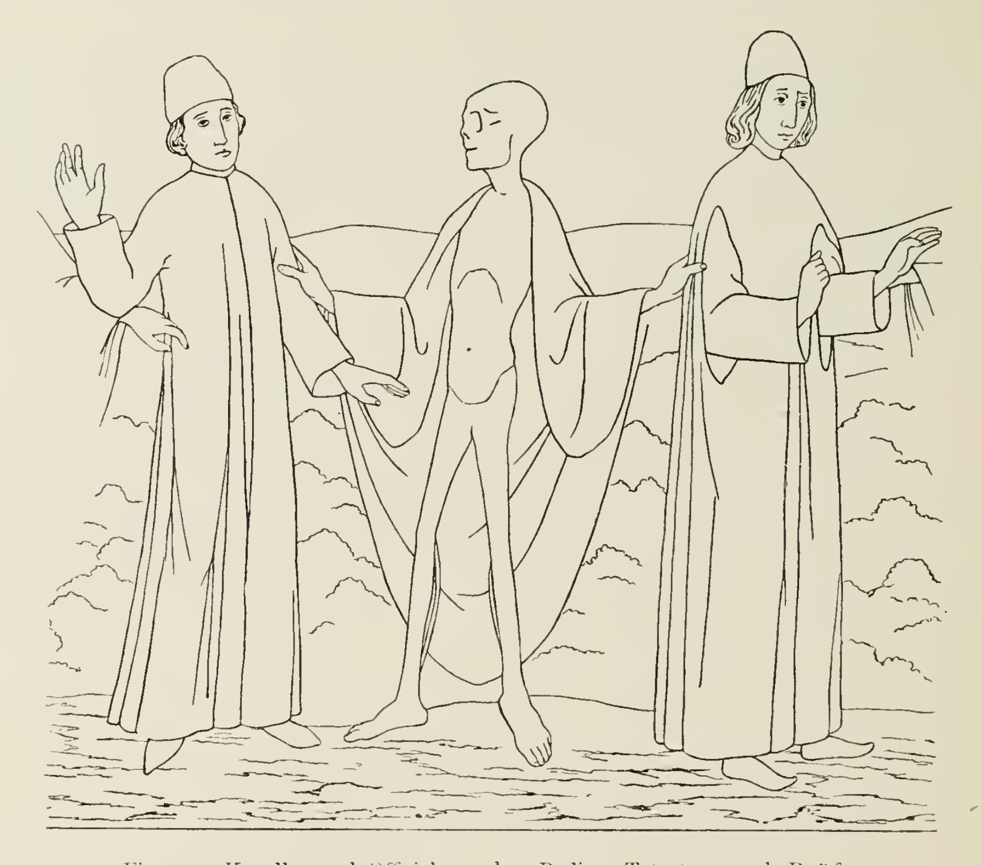


Fig. 21. Kapellan und Official aus dem Berliner Totentanz, nach Prüfer.

war also in Berlin unbekannt und wurde in recht passender Weise durch treue Kopien von mumifizierten Leichen ersetzt.

Das Berliner Gemälde hat aber auch seinen Aufbesserer gefunden, der es für nötig hielt, seine trübe Kunde von einem zweiknochigen Skelett des Unterschenkels zur Vervollkommnung des Bildes zu verwerten: fünf Tote erhielten an Stelle der fehlenden Waden eine dünne Knochenspange aussen angesetzt, als wenn der Unterschenkel ein Knochen, die ganze Mumie ein Skelett wäre (Fig. 21)! —

Demselben Ausbesserer verdankt wohl auch der Tote des Mönchs die Verwandlung der ursprünglichen Vorderseite in den Rücken, infolgedessen das Leichentuch von vorn nach hinten umgelegt ist und die linke Hand am rechten Arm sitzt.

Ebenso stereotyp wie die Toten sind die Lebenden gebildet: Gesicht, Stellung und meist auch die Haltung der Arme und Hände sind durchweg die gleichen; und wenn ich auch nicht leugnen will, dass der milde Ernst und die ideale Stimmung mittelalterlicher Kunst über dem Ganzen lagern, so ist mir doch der frische Sinn für die Charakteristik der individuellen Erscheinung, wovon Lübke spricht, vollkommen verborgen geblieben, um so mehr als die wenigen, vom Schema etwas abweichenden Gebärden, wie beim Kapellan (nach Prüfer), beim Arzt und Wucherer vom Lübecker Gemälde kopiert sind.

Der Lübecker Totentanz hat auch noch weiter als Muster gedient. Die genaueste und wichtigste Kopie war diejenige in Reval (No. 56), von der leider nur kümmerliche Reste übrig geblieben sind: der Prediger mit den musizierenden Toten und die fünf folgenden Paare vom Papst bis zum König. Nichtsdestoweniger ist das Predigerbild (Fig. 11) mit dem zugehörigen Text für die Geschichte des Totentanzes, wie wir sahen, dadurch bedeutsam geworden, dass dasselbe Stück in Lübeck verloren gegangen ist. Die fünf Paare mit ihren Wechselreden sind genaue Kopien nach dem Lübecker Gemälde und bezeugen dadurch denselben Ursprung des Predigerbildes.

Es hat sich ferner eine Nachricht von einer Kopie des Lübecker Totentanzes in Wismar (Mecklenburg) erhalten. Viel wichtiger ist es aber, dass vor einiger Zeit in der Marienkirche derselben Stadt die ziemlich gut erhaltenen Reste eines Totentanzes mit einem anderen Inhalt entdeckt wurde. Leider durfte nur ein Teil des Wandgemäldes blossgelegt werden und musste bedauerlicherweise alsbald wieder unter der Tünche verschwinden; nach der von Crull (No. 9) mitgeteilten Durchzeichnung lässt sich aber ganz deutlich die Reihe: Kardinal bis Domherr des alten oberdeutschen Totentanzes wiedererkennen. Es ist nur zwischen

Abt und Ritter ein weiterer Geistlicher eingeschoben. Crull setzt die Entstehung dieser Malerei um 1500, eher früher als später an. Durch diesen Befund bestätigt es sich, dass in Norddeutschland noch während des 15. Jahrhunderts neben dem französischen Schauspieltext und seinen Nachahmungen auch der oberdeutsche Totentanz bekannt war.

DIE OBERDEUTSCHEN TOTENTÄNZE.

VIII.

DER TOTENTANZ VON KLINGENTHAL IN KLEIN-BASEL.

EIN merkwürdiges Schicksal war diesem ältesten und ehrwürdigsten aller uns bekannten Totentanzgemälde beschieden. Der Raum, in dem es sich befand, war ursprünglich das schwer zugängliche Innere eines Frauenklosters; daher blieb es anfangs ganz naturgemäss verborgen und unbekannt. Dies änderte sich aber auch nicht, nachdem das Kloster Klingenthal im 16. Jahrhundert aufgehoben war; denn bis zu seiner endgiltigen Zerstörung, um die Mitte unseres Jahrhunderts, hat das Klingenthaler Gemälde niemals zu den öffentlichen Denkmälern gehört und ist im allgemeinen verschollen geblieben. Seine Kenntnis verdanken wir ausschliesslich dem kunstliebenden Bäckermeister Büchel von Basel, der es 1768 entdeckte und aus Interesse an dem „Altertum" kopierte, um „theils die Manier der alten Mahler, theils auch die Denkungsart unserer schon lange in Gott ruhenden Vorfahren vorzustellen".

In Basel werden drei Exemplare der Büchelschen Handzeichnungen des Klingenthaler Totentanzes aufbewahrt: 1) die erste Aufnahme und 2) eine saubere Kopie davon in der Kunstsammlung, 3) ein weniger gelungenes Exemplar in der Universitätsbibliothek. Alle drei sind mit Aquarellfarben koloriert. No. 1 ist unmittelbar nach dem Original angefertigt; dies beweisen die zahlreichen Korrekturen und Notizen über Farbe, Topographie und Ähnliches, sowie die der Beschreibung entsprechende gröbere Zeichnung und Schattierung.

Nach allem zu schliessen giebt also dieses Exemplar das Original treuer wieder als die viel feiner ausgeführte, in den Gesichtern und Totenköpfen abweichende Wiederholung No. 2; deshalb habe ich auch die Bilder jener ersten Kopie in meinen Abbildungen wiedergegeben und meiner Beschreibung zu Grunde gelegt. Die Verse und der Vorbericht Büchels sind nur in No. 2 enthalten. No. 3 giebt wieder nur die Bilder, ist aber von Wichtigkeit durch die auf einem losen Blatt hinzugefügte letzte Nachricht Büchels über die Übermalung des Originals und über die darauf befindliche Jahreszahl (S. 6). Nach welchem Exemplar die Umrisszeichnungen in dem Atlas zu Massmanns Buch „Die Baseler Totentänze“ angefertigt sind, habe ich nicht feststellen können. Es enthält aber die einzige vollständige Kopie der Büchelschen Zeichnungen und der zugehörigen Verse und bleibt daher für das Studium der Baseler Totentänze unentbehrlich.

Das Gemälde befand sich in dem westlichen und nördlichen Flügel des Kreuzgangs, der den inneren Friedhof der Nonnen umgab. Im westlichen Flügel war die erste Hälfte der Bilderreihe bis zum Krüppel enthalten; im nördlichen Flügel folgte dann, nach einem eingeschobenen Bilde der Kreuzigung, die zweite Hälfte vom Waldbruder bis zur Mutter (s. Tabelle IV). Die erste Hälfte wurde wahrscheinlich im Anfange des 16. Jahrhunderts mit Ölfarben übermalt (Büchel); die andere zeigte aber noch in unserem Jahrhundert die ursprüngliche Malweise in derben Umrissen mit eintöniger Ausfüllung der Zeichnung und einer rohen Schattierung in „Wasserfarben“ (Büchel, Fischer S. 11). Der Boden, auf dem sich die Toten und ihre Partner bewegen, ist zwischen zwei horizontalen Linien mit ganz leichter Farbe und gelegentlich einem Schatten angedeutet, sonst fehlt aber jedes weitere Beiwerk wie Luft, Hintergrund, Steine und Gras am Boden u. s. w.

Die ganze Bilderreihe besteht aus dem sogenannten „Beinhaus“ und 39 Tanzpaaren (s. Tabelle IV). Der einleitende Prediger, diese typische Figur der französischen und norddeutschen Totentänze, fehlte in Klingenthal nicht nur zu Büchel's Zeit, sondern von Anfang an. Burckhardt-Biedermann ist auch dieser Ansicht, hält aber den Ausfall des Predigers, der in der Vorlage vorhanden gewesen sei, nur für die Folge eines Raummangels. „Denn links von der ersten Scene, dem Beinhause, war hier sofort eine spitzbogige Thür so nahe, dass selbst das Beinhaus in die Höhe musste gerückt werden, um Raum

genug zu haben“ (No. 4, S. 90). Ich verstehe dieses Argument nicht. Eine höhere Lage unseres Bildes könnte nur aus Massmanns Kopie erschlossen werden, wo der untere Teil des Beinhauses fortgelassen ist und daher der Boden des Bildes sehr hoch zu liegen scheint. Nach Büchels Zeichnungen, die ja Burckhardt vorlagen, befand sich aber der Boden des Beinhauses in derselben Höhe wie in den übrigen



Fig. 22. Beinhaus aus dem Klingenthaler Totentanz, nach Büchel.

Bildern, was aus dem Bilde des Krüppels neben der zweiten Thür besonders deutlich hervorgeht (Fig. 22, 23). Nur die Toten am Beinhause standen höher als die folgenden Personen, weil sie sich auf einer Art Podium befanden, vielleicht um das gemeinsame Ziel aller herannahenden Paare zu markieren. Auch konnte durch eine höhere Lage des Bildes an Raum in horizontaler Richtung nichts erspart

werden, sondern allenfalls durch die Verschiebung des Beinhauses über den Thürbogen, was sich aber viel natürlicher durch die künstlerische Rücksicht erklärt, die sehr nackte und daher unschöne und bedeutungslose Seitenwand des Beinhauses hinter der Thür verschwinden zu lassen. So finde ich in unserem Bilde kein triftiges Merkmal für den angeblichen Raummangel. Vielmehr lässt sich eine solche Annahme durch eine andere Überlegung direkt widerlegen.

Der westliche Kreuzgang, in dem der Totentanz begann, enthielt nach BÜCHEL an seiner Hinterwand die erste Bilderreihe (Beinhaus und 21 Paare) von 70 Schuh Länge und ausserdem drei durch Fenster veranlasste Zwischenräume*), ferner zwei Thüren an beiden Enden der Reihe und ein grosses Heiligenbild vor der ersten Thür. Dieser Kreuzgang musste also mindestens ca. 100 Schuh lang gewesen sein. In dem nördlichen Kreuzgang befand sich dagegen anfangs nur die zweite Bilderreihe von 18 Paaren, ohne zwischenliegende Thüren und Fenster**), aber ebenfalls in einer Länge von 70 Schuh; reichte sie bis an sein Ende, so war

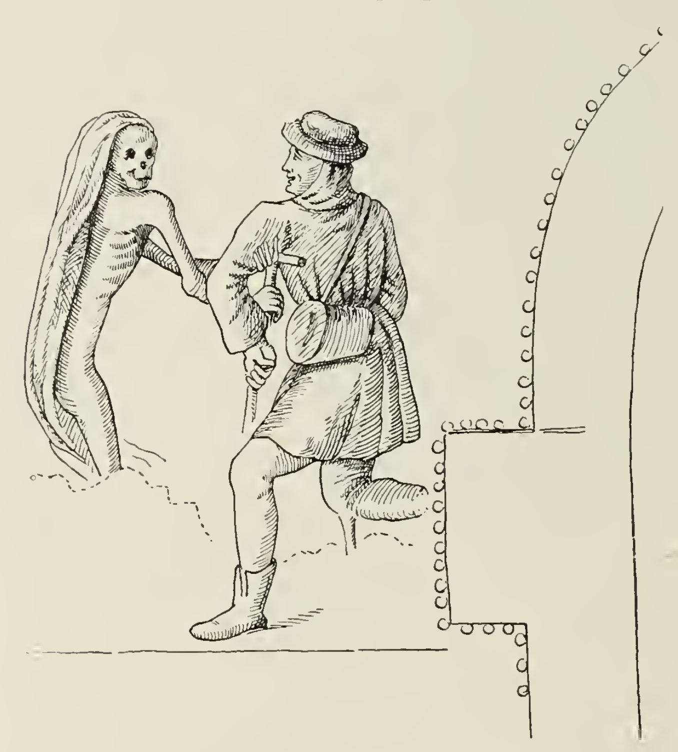


Fig. 23. Krüppel aus dem Klingenthaler Totentanz, nach Büchel.

*) Dass die Zwischenräume in die 70 Schuh nicht mit eingerechnet sind, lässt sich aus den bei BÜCHEL notierten Höhen verschiedener Figuren berechnen; aus dieser Rechnung folgt weiter, dass diese Bilder der ersten Reihe, abgesehen von den drei Zwischenräumen, unmittelbar aneinander stiessen, diejenigen der zweiten Reihe aber in Abständen von ca. $^1/_2$ Schuh aufeinander folgten. Dies stimmt aufs beste mit der grösseren Bilderzahl (22) der ersten Reihe gegenüber der zweiten Reihe (18).

**) Die Fenster, die dort später, nach der Aufhebung des Klosters, durchgebrochen wurden, haben eben deshalb die Bilder des Waldbruders, des Heroldes, der Begine, des Blinden und des Bauern mehr oder weniger zerstört (Fig. 28, 33).

er von derselben Länge, also ansehnlich kürzer als der westliche Kreuzgang. Nach der Merianschen Zeichnung des Klosters Klingenthal (Fig. 44) war jedoch der nördliche Kreuzgang länger als der westliche, so dass er, selbst eine Ungenauigkeit der Merianschen Zeichnung zugegeben, hinter dem letzten Bilde des ganzen Totentanzes noch eine ansehnliche freie Wandfläche besessen haben muss. Von einem Raummangel, der den Maler bewogen haben konnte, gleich das erste in seiner Vorlage angeblich vorhandene oder vorgesehene Bild des Predigers auszulassen, kann also gar nicht die Rede sein.

Es ist aber auch die Möglichkeit auszuschliessen, dass die dem Beinhause vorausgehende Thür erst nachträglich durchgebrochen und dadurch etwa ein vorher an ihrer Stelle vorhanden gewesenes Predigerbild beseitigt wurde. Denn auf der anderen Seite stiess nach Büchels Zeichnung jenes sehr alte und halbverwischte Heiligenbild mit lateinischer Inschrift an dieselbe Thür, so dass der Zwischenraum zwischen ihm und dem Anfange des Beinhauses über dem Thürbogen für die Darstellung des Predigers lange nicht gereicht hätte. Ich stimme also darin mit Burckhardt überein, dass ein Prediger im Klingenthaler Wandgemälde von Anfang an gefehlt hat; aber nicht deshalb, weil es an Raum dafür fehlte, sondern — worauf ich eben Gewicht lege — weil diese Figur in der Vorlage des Malers offenbar gar nicht vorkam. Dies wird durch die Untersuchung der übrigen oberdeutschen Totentänze vollends bestätigt.

Das Beinhaus, ein mit Totenschädeln angefüllter halboffener Bau, vor dem zwei Tote mit Trommel und Pfeifen musizieren, ist nach Wackernagels Vermutung ebenfalls dem Schauspiel entnommen, das dem Gemälde zu Grunde lag; jene Toten „mochten das Spiel, wie auch sonst im Beginn eines Dramas sich Musik vernehmen liess, eröffnen und dann mit Trommel und Pfeife den Tanz begleiten“ (No. 73, S. 333). Nun habe ich freilich aus dem Totentanz von La Chaise-Dieu nachgewiesen, dass sich im alten französischen Schauspiel in der That ein Musiker neben dem Prediger befand; er gehörte aber nicht zum Totenreigen und trat daher auch nicht in der Totengestalt auf, die er vielmehr erst in Lübeck (?) und Reval erhielt. Das Baseler Beinhaus kann also nicht aus jenem Schauspiel stammen, sondern ist allenfalls durch dessen Musiker veranlasst, im übrigen aber eine originelle und überaus glückliche Erfindung des Baseler Malers. Die blosse Einkleidung des beim Prediger sitzenden

Musikers in die Totengestalt, wie in Reval, bleibt unmotiviert und unbefriedigend; trotz der äusseren Ähnlichkeit fehlt der innere Zusammenhang zwischen ihm und den Toten des Reigens. Durch das Beinhaus wird dagegen gleich zu Anfang des Gemäldes der Ort dargestellt, woher die Toten kommen und wohin sie mit ihren Partnern zurückkehren, der Friedhof, worauf auch der dazu gesetzte alte Kirchhofspruch hinweist*); ebenso natürlich erscheint es dann, dass die dort von allen Seiten eintreffenden Paare von musizierenden Toten erwartet und empfangen werden, denn Musik gehört zum festlichen Empfang und zum Tanz. Dies ist auch im Text wenigstens angedeutet. Denn beim Papst, beim Chorherrn und bei der Edelfrau macht der Tote, der selbst kein Instrument führt, auf „der pfiffen ton“ aufmerksam, womit nur die Musik am Beinhause gemeint sein kann**). Allerdings hat der Maler dagegen fünf Tote unter den 39 Paaren mit Musikinstrumenten versehen (beim Kaiser, König, Arzt, Schultheiss, Vogt), was um so inkonsequenter ist, als der Text nichts davon erwähnt. Dies erklärt sich aber aus der Neigung, zur Belebung des einzelnen Bildes auch den Totengestalten irgend welche Attribute zu verleihen, weshalb auch die deutschen Handschriften des 15. Jahrhunderts aus „der pfiffen“ gelegentlich schon „meyner pfeifen schal“ und „meyner pawken don“ machten und die gleichzeitigen Holzschnitte den Toten die entsprechenden Instrumente in die Hand gaben.

Wenden wir uns jetzt zum eigentlichen Totentanz, so fällt vor allem seine Auflösung in einzelne Paare auf, deren Zusammenhang nur durch das allen gemeinsame Ziel, das Beinhaus, und durch die Hinweise des Textes auf die Gesamtheit (s. u.) angedeutet wird. Es fehlt ferner der regelmässige Wechsel von Geistlichen und Weltlichen und eine konsequente Rangordnung (s. Tabelle IV). Die Kaiserin und

---

*) „Hie richt got nach dem rechten
die Herren ligen Bi den knechten
non mercket hie Bi
welger her oder knecht gewesen si.“

Dieser Spruch ist weder ein Teil des alten Textes, noch von den Toten gesprochen zu denken (Wackernagel); denn er stammt thatsächlich von einem Kirchhof (Burckhardt S. 89). Wenn übrigens Burckhardt deshalb in dem Beinhause nur eine Erinnerung an den Ort sieht, wo das Schauspiel aufgeführt wurde, so glaube ich, dass dadurch die wahre Intention des Malers ganz verkannt wird.

**) Nur beim Pfeifer sagt der Tote, offenbar aus Veranlassung des Gegensatzes: „Stoss in die pfiff her pfiffer — ich pfiff Dir“; aber auch dieser Tote führt im Bilde keine Pfeife.

die Edelfrau folgen unmittelbar auf ihre Männer, die Äbtissin und die Jungfrau sind aber von ihren natürlichen Vordermännern, dem Abt und dem Jüngling, durch andere Paare getrennt; auch sollten Jurist, Fürsprech, Chorpfaff nicht dem Edelmann vorangehen. — Bemerkenswert gegenüber den französischen Totentänzen, in denen nur ausnahmsweise einmal zwei Frauen von untergeordneter, wahrscheinlich lokaler Bedeutung vorkommen, ist die grössere Zahl der Frauen (7) in Klein-Basel.

Die Lebenden zeigen sich meist in ruhiger Haltung, obgleich erschreckt oder halb widerstrebend, wenn der Tote sie erfasst oder bereits mit sich fortzieht. Häufig deuten sie das wirkliche Sterben an durch das Sinken des Kopfes und der Arme, die die Attribute fallen lassen (Fig. 25, 36). Diese Scenen wiederholen sich gleichmässig durch die ganze Reihe mit nur wenigen Ausnahmen, in denen der Maler durch ein neues Motiv, durch einen Anflug von Humor oder Satire die Handlung zu beleben suchte. Dazu gehört z. B. die Edelfrau, die sich im Spiegel betrachtet und darin den sie überraschenden unheimlichen Gesellen erblickt (Fig. 38); dann der Krüppel und der Blinde, denen die Toten zunächst ihre Stützen entziehen (Fig. 23, 33), und endlich der Wucherer, der an seinem Zahltisch und beim Geldzählen, also in seiner Berufsthätigkeit, vom Toten überrascht wird, worauf er das Geld mit seiner Hand zu decken und zu schützen sucht (Fig. 29)*).

Jene Eintönigkeit der aufeinander folgenden Scenen haftet auch den Toten an, die in ihren gemessenen Bewegungen nur dadurch einige Abwechselung bieten, dass sie entweder an die Lebenden herantreten oder sie fassen oder schon mit sich fortziehen. Auch ihre sonstige Erscheinung ist gleichförmig: selten führen sie ein Musikinstrument (s. o.). — Todesattribute sind ganz ausgeschlossen — und noch seltener ein dem Lebenden entrissenes Attribut, wie z. B. der Tote, der das dem sterbenden Ritter entwundene Schwert hält (Fig. 36). Im übrigen sind es nackte, nur gelegentlich mit Leichentüchern bedeckte Gestalten mit einem richtigen Totenschädel**)

*) Was die bisher nirgends erwähnte, aber sehr auffallende schwarze Gesichtsfarbe des Narren und des Blinden (Fig. 32, 33) in BÜCHELS Zeichnung bedeutet, ist mir ganz unklar geblieben. Vielleicht ist nur das Nachdunkeln einer bestimmten Farbe des Wandgemäldes vom Kopisten missverstanden worden.

**) Nur der Tote des Grafen (Fig. 26) hat einen vollständigen porträtartigen Kopf; es ist merkwürdigerweise dasselbe Bild, auf dem das Datum der Erneuerung der Malerei stand.

und von übertriebener Magerkeit, so dass nicht nur die Rippen und Schulterblätter durch die Haut durchscheinen, sondern auch die Ellenbogen- und Beingelenke verdickt hervortreten und namentlich die Waden ganz fehlen. Das Relief der Muskeln und Gelenke ist nicht angegeben, der Bauch meist aufgeschlitzt.

Die abfälligen Bemerkungen Wackernagels über diese „matten, gleichsam ledern weichen" Toten, die nicht tanzten, sondern nur „mit schlaff gebogenen Beinen einen Ansatz zum Laufen" machten, können keineswegs auf alle Totengestalten des Kleinbaseler Gemäldes oder auch nur auf ihre Mehrzahl bezogen werden. Denn bei genauer Durchsicht und Vergleichung lassen sich an ihnen zwei distinkte Typen mit nur wenigen untergeordneten Ausnahmen unterscheiden. 1) In No. 1—26 (s. Tabelle IV) sind sie im allgemeinen gut proportioniert, in nicht unnatürlicher, obschon bisweilen unbeholfener Haltung und meist in lebhafter Bewegung, zweimal wirklich tanzend (Patriarch, Jurist), sonst weit und energisch ausschreitend, ob sie nun die Lebenden überfallen oder hinter sich her zerren (Fig. 23—30, 36, 38, 42). 2) In No. 27—39*) stehen die Toten mit zusammengezogenen Beinen und stark gebogenen Knieen, also in unnatürlicher Haltung und zum Teil ausser dem Gleichgewicht vor den Lebenden; ihre Unterschenkel sind bei einer oft unmöglichen Magerkeit zu lang, die Arme bisweilen zu kurz geraten (Fig. 31—35). Die einzige Ausnahme bietet das Bild des Vogtes (Fig. 31), wo die Beine des Toten eine vollkommene Kopie der Beine des daneben stehenden Vogtes sind, also die Lebensform genau wiederholen. Da diese Ausnahme überdies der offenbaren Absicht des ersten Malers, durch eine übertriebene Magerkeit der Gliedmassen den Gegensatz der Toten gegen die Lebenden zu markieren, widerspricht, so kann sie nur von einer späteren gedankenlosen Korrektur herrühren.

Zur weiteren Begründung dieser Zweiteilung dienen die zugehörigen Lebenden, die in denselben Grenzen ebenfalls zwei

*) Die erste Nummer dieser Reihe (Herold) stimmt in den angegebenen Merkmalen nicht ganz mit den folgenden Nummern überein. Es ist aber zu beachten, dass sowohl der Tote dieses Paares, wie auch die allein sichtbar gebliebenen Beine des zugehörigen Herolds eine unverkennbare Ähnlichkeit mit den Figuren des vorausgehenden letzten Paares der ersten Reihe (Pfeifer) haben; die von der übrigen Reihe abweichende Bildung des Heroldsbildes beruht also auf einer leicht erklärlichen Nachahmung des unmittelbar vorausgehenden Paares.

verschiedene Typen zeigen. 1) No. 1—26: natürliche Körperbildung und Haltung, Gesicht rund, Nase im allgemeinen gerade und nicht gross, 2) No. 27—39: steife Haltung, Beine dünn, Unterschenkel zu lang wie bei den zugehörigen Toten, Arme meist zu kurz, Gesicht lang, Nase gross und häufig gebogen*).

Aus allen diesen Eigentümlichkeiten der beiden Abschnitte des Klingenthaler Totentanzes muss geschlossen werden, dass sie von verschiedener Hand und zu verschiedener Zeit angefertigt wurden. Als der erste grössere und bessere Abschnitt fertig war, trat aus irgend einem Grunde eine Unterbrechung ein; danach fügte ein geringerer zweiter Maler die Fortsetzung hinzu, so wie wir schon am Totentanz von La Chaise-Dieu eine derartige spätere Ergänzung antrafen. Während aber dort der erste Maler einen festen Rahmen für das Ganze geliefert und daher seinen Nachfolger wenigstens zur Einhaltung der ursprünglichen Zahl und Reihenfolge der Figuren gezwungen hatte, stand es dem zweiten Maler und seinen Auftraggebern in Klein-Basel frei, in der Fortsetzung der abgebrochenen Reihe ganz neue Gestalten einzuführen, was auch in der That geschehen zu sein scheint. Unter den No. 1—26 befand sich keine Figur, die nicht schon im handschriftlichen oberdeutschen Urtext oder dem französischen Drama vorkam (s. Tabelle IV); sie sind also als ursprüngliche anzusehen. Erst in der Fortsetzung begegnen uns in No. 27—35 lauter neue, nur Klein-Basel eigentümliche und erst von dort weitergetragene Figuren, worauf der Schluss (No. 36—39) wieder mit jenen anderen Texten übereinstimmt. Man könnte dies freilich auch so zu erklären versuchen, dass die No. 27—35 in dem oberdeutschen Urtext ebenfalls vorhanden waren und nur bei der Abfassung der Handschriften ebensogut wie die Scenen No. 14, 22—26 fortgelassen wurden. Der Text von No. 27—35 scheint mir aber weniger original zu sein als das übrige: er enthält häufiger Wiederholungen früherer Verse (vgl. nach Massmann No. 29, 30, 34 mit No. 24—26), und andererseits fehlen ihm alle die Ausdrücke, die im übrigen Text auf einen alten dramatischen Ursprung hinweisen

---

*) Auch hier muss ich eine Ausnahme feststellen, indem der Waldbruder aus der ersten Abteilung vollkommen dasselbe und zwar gute Profil hat wie der Narr in der zweiten Abteilung (Fig. 28, 32). Da nun die letztere zweifellos die geringere Kunst verrät, so wird wohl der zweite Maler der Kopist gewesen sein und nicht etwa umgekehrt den vorgefundenen Waldbruder nach seinem Narren abgeändert haben.

(s. u.). Ich halte es daher für wahrscheinlich, dass wenigstens ein Teil des Textes von No. 27—35 erst bei der Fortsetzung der Malerei entstand.

Etwas Ähnliches wie die eben nachgewiesene Zweiteilung des Kleinbaseler Totentanzes hat schon Massmann vermutet, aber nicht auf Grund der verschiedenen Malerei, sondern weil er davon ausging, dass nur die Zahl von 24 Paaren, die sich in den alten deutschen Handschriften findet, die ursprüngliche sein könne und folglich alles, was darin fehle, aber in Klein-Basel vorkomme, nämlich die No. 14, 22—35, dort nachträglich eingeschoben sei (No. 50, S. 89—90). Dass diese Einschiebung an dem fertigen Gemälde vorgenommen wurde, also nach vorausgegangener Vernichtung aller Paare von 14 an, daran ist natürlich nicht zu denken; soll aber die Erweiterung vor dem Beginn der Malerei festgestellt sein, wie es Massmann ebenfalls für möglich hielt, dann handelt es sich eben gar nicht um die von mir erörterte zweifache, zeitlich verschiedene Malerei, sondern um Abänderungen der Textvorlage, worauf ich hier nicht weiter einzugehen brauche.

Burckhardt-Biedermann weist wiederum die Annahme einer verschiedenen ursprünglichen Malerei vollständig zurück; die besseren Proportionen in der ersten Hälfte, No. 1—21, seien nur der Übermalung mit Ölfarbe (s. S. 68) zuzuschreiben (No. 4, S. 49). Ich kann aber diese kurze und sehr allgemein gehaltene Erklärung, die doch nur auf einer blossen Vermutung beruht, keineswegs billigen. Einmal stehen nicht bloss die besseren oder schlechteren Proportionen der Figuren in Frage, sondern wesentlich ihre ganze Haltung und Auffassung, worüber Burckhardt überhaupt nichts bemerkt; und in dieser Beziehung gehört gar kein besonderes Auge für Körperformen dazu, um zu erkennen, dass die Qualitätsunterschiede der Zeichnung nicht mit jenen beiden Hälften des Gemäldes (No. 1—21 und No. 22—39) zusammenfallen, sondern dass sie die 26 ersten Scenen oder zwei Drittel der ganzen Reihe von den letzten 13 Scenen trennen (No. 1—26 und No. 27—39), so dass die Übermalung der ersten 21 Bilder mit Ölfarbe den Unterschied nicht erst schaffen konnte. Sind doch der Waldbruder (Fig. 28) und die Jungfrau (Fig. 30) in Auffassung und Ausführung (Proportionen) mit die besten Figuren der ganzen Reihe, obgleich sie in die zweite, nach Burckhardts Urteil geringere Hälfte gehören. Man beachte





Fig. 24. Kaiserin.



Fig. 25. König.



Fig. 26. Graf.



Fig. 27. Arzt.



Fig. 28. Waldbruder.



Fig. 29. Wucherer.



Fig. 30. Jungfrau.



Fig. 31. Vogt.



Fig. 32. Narr.



Fig. 33. Blinder.



Fig. 34. Heidin.



Fig. 35. Koch.

Verlag von Karl J. Trübner in Strassburg.



nur die natürliche Zurücklehnung des Waldbruders und seine sprechende Handgebärde, die unwillkürlich an den Krämer in Holbeins Totentanz erinnert, und andererseits die geradezu klassische Haltung und Gewandung der Jungfrau. Noch weniger stichhaltig ist die Vorstellung, dass Übermalungen überhaupt und gar in unserem Fall Verbesserungen herbeiführten. Alle Totentanzgemälde beweisen vielmehr das Gegenteil, und für das Klingenthaler Gemälde wird sich sofort zeigen, dass jene Übermalung, die seine erste Hälfte angeblich verbessert haben soll (Burckhardt), die allerärgsten, schon durch frühere Übermalungen verübten Fehler in den „Proportionen“ stehen liess. — So verdienstvoll die archivalischen Forschungen Burckhardts über den Klingenthaler Totentanz sind, so wenig glücklich erscheinen mir seine Urteile über dessen Bilder.

Ganz so wie das Gemälde von La Chaise-Dieu erfuhr auch das Klingenthaler neben der grossen Ergänzung eine Reihe von Ausbesserungen, die ebensoviel verdarben wie ausbesserten. Da Burckhardt die dabei vorgekommenen Verzeichnungen einfach auf die flüchtige Arbeit des ersten Malers zurückführt, will ich einige von ihnen einer näheren Untersuchung unterwerfen.

Im allgemeinen kann man ja eine Flüchtigkeit des ersten Malers zugeben, wenn die Fehler Dinge betreffen, deren Beziehungen zu anderen Teilen und zur ganzen Figur sich aus irgend einem Grunde der gewöhnlichen Aufmerksamkeit entziehen; wo aber diese Beziehungen sofort in die Augen springen, wo gar ein Strich eine ganze Reihe von auffälligen und anstössigen Konsequenzen nach sich zieht, da kann der Fehler nur einem späteren Ausbesserer zur Last fallen, der handwerksmässig nur die schadhaften Stellen ins Auge fasst und die Lücken nach Gutdünken ausfüllt, ohne auf das übrige zu achten. Dabei kann aber natürlich derselbe Körperteil, dieselbe Form je nach Umständen bald unter den einen, bald unter den anderen Gesichtspunkt fallen.

Beginnen wir mit den Verwechselungen von Rechts und Links an Händen und Füssen, die schon Büchel bemerkt hatte. An originalen, nicht nachgebesserten Figuren sind sie gewiss sehr selten. In den Heidelberger Holzschnitten des Totentanzes aus dem 15. Jahrhundert (s. den folgenden Abschnitt), wo natürlich jede Korrektur ausgeschlossen ist, findet sich nicht ein einziger derartiger Fehler,

obgleich die Zeichnung ziemlich roh ist*); die beiden nachweislich mehrfach ausgebesserten Baseler Wandgemälde dagegen enthalten eine ganze Anzahl solcher Verstösse. Sie sind auch häufiger an den Händen als an den Füssen, weil die Füsse in der Regel sich in derselben Richtung darstellen, also den Vergleich miteinander und die Vermeidung des Fehlers erleichtern, wogegen die Hände bei der ausserordentlichen Veränderlichkeit ihrer Haltung und Lage und namentlich bei einer grossen Entfernung voneinander denselben Fehler erklärlicher machen, also auch häufiger sehen lassen. In unseren Baseler Bildern findet er sich ausschliesslich an den Händen; die zahlreichen Verzeichnungen dieser Art, die im Gemälde von La Chaise-Dieu an den Händen und den Füssen vorkommen, beweisen, dass der Ausbesserer in ungewöhnlichem Masse unfähig oder nachlässig war. Immerhin kann ein solches Verfahren unter besonderen Umständen auch dem Maler einer ganzen Figur passieren. Ein Beispiel dafür ist die schon häufig (vgl. Massmann, Burckhardt) besprochene falsche Hand, die der Tote des Arztes in beiden Baseler Gemälden hat (Fig. 60, 61); denn mag sie auch zuerst bei einer Ausbesserung entstanden sein, so ist doch ihre Wiederholung in dem zweiten Bilde jedenfalls durch die Unachtsamkeit des Kopisten verschuldet. Dennoch ist der Fehler erklärlich, weil er wenig auffällt; wogegen derselbe Fehler an dem Narren in Klein-Basel, trotz einer ähnlichen Haltung der Arme wie im ersten Fall, unverzeihlich erscheint, einfach deshalb, weil die falsche Hand den Narrenkolben hält und dies den ganz verkehrten Handgriff zur Folge hat, was sich gar nicht übersehen lässt und daher auch dem Grossbaseler Maler nicht entgangen ist, der in der Kopie Handform und Handgriff richtig stellte, (Fig. 40, 41). Die falsche Hand des Kaufmanns im Kleinbaseler Gemälde ist eine ähnliche Sünde eines gedankenlosen Ausbesserers.

Die ausserordentliche Entstellung des Halses, der Schulter und des Arms am Toten des Blinden (Fig. 33) durch eine falsch gezogene Umrisslinie erwähne ich hier als Beispiel einer fehlerhaften Restauration nur deshalb, weil diese Figur, ebenso wie der Narr, der zweiten Hälfte des Klingenthaler Gemäldes angehört, die von der erwähnten Übermalung mit Ölfarben im Anfang des 16. Jahrhunderts

*) Auch in den alten Münchener Holzschnitten des Totentanzes habe ich solche Fehler nicht bemerkt, es aber versäumt, sie daraufhin besonders zu prüfen.

(s. oben S. 68, 76) verschont blieb, so dass jene Ausbesserung noch in der alten Malweise, also bei einer entsprechend zurückliegenden Restauration ausgeführt sein muss*).



Fig. 36. Ritter aus dem Klingenthaler Totentanz, nach Büchel.

Sehr bezeichnend sind ferner folgende Fehler. An dem Ritter (Fig. 36), dem Toten der Edelfrau (Fig. 38) und dem Narren (Fig. 40) sind die Beine so falsch angesetzt, dass der Oberkörper des Ritters um 90 Grad über den Unterkörper verschoben, der Rücken des Toten der Edelfrau abwärts wie eine Bauchseite und das Becken des Narren vollkommen monströs erscheint. So grobe Verzeichnungen sollte man doch dem ursprünglichen Maler nicht zur Last legen, ehe man sich von der Unmöglichkeit einer anderen Erklärung überzeugt hat. Eine solche liegt aber geradezu auf der Hand. Denn in allen drei Fällen handelt es sich gar nicht um falsche Konturen, sondern wesentlich nur darum, dass eine zum Teil minimale Überschneidung zweier Linien im offenen Widerspruch zur ganzen Figur hineingezeichnet wurde, während bei der umgekehrten Überschneidung alles in Ordnung geblieben wäre. Es sind dies die Überschneidungen der inneren Konturen beider Oberschenkel beim Ritter und beim Narren, und die Überschneidung in der Leistengegend am Toten der Edelfrau. Diese Fehler



Fig. 37. Ritter aus dem Grossbaseler Totentanz, nach Büchel.

*) Fischer, der als letzter Augenzeuge über das Klingenthaler Gemälde berichtete, nennt ausdrücklich die Reihe: Jüngling bis Jude (also mit Einschluss des Blinden und des Narren) als die von ihm gesehenen Reste, die sämtlich mit Wasserfarben und in der derben alten Manier gemalt gewesen seien.



Fig. 38. Edelfrau aus dem Klingenthaler Totentanz, nach Büchel.

können also offenbar nur von jemand herrühren, der bloss den Einzelteil und nicht das Ganze im Auge hatte, d. h. von einem gedankenlosen Ausbesserer kleiner verwischter Stellen. Bei den Wiederholungen dieser drei Figuren in Gross-Basel ist dann auch die Korrektur nicht ausgeblieben (Fig. 36—41). Aber nur am Toten wurde die falsche Überschneidung zurecht gestellt; am Ritter und am Narren beseitigte der Grossbaseler Maler nicht den Grundfehler, die falsche Überschneidung, sondern dessen üble Folgen, d. h. statt einiger Linien veränderte er einen grossen Teil der Umrisse, verschob den Oberkörper nach der einen und das Becken mit dem Ansatz der Schenkel nach der anderen Seite, bis die Stellung wenigstens eine mögliche wurde. Was ihn auch dazu bewogen haben mag, so hat dies doch für uns den Vorteil, den ganzen Zusammenhang des Verfahrens einsehen zu können.

Eine interessante Bestätigung meiner Auffassung finde ich auch in Büchels erster Zeichnung des Ritters, indem dort die richtige Überschneidung in einer zarten, halbverwischten Linie — sie ist in unserer Abbildung etwas zu stark ausgefallen — angedeutet ist, wohl dem letzten Rest des ursprünglichen Zustandes. Glücklicherweise unterliess aber Büchel infolge seiner grossen Gewissenhaftigkeit, jener Andeutung Folge zu geben und seine Originalkopie auf Kosten der sachlichen Treue zu verbessern. Dagegen



Fig. 39. Edelfrau aus dem Grossbaseler Totentanz, nach Büchel.



Fig. 40. Narr aus dem Klingenthaler Totentanz, nach Büchel.

hat er in der zweiten, offenbar nicht mehr vor dem Original ausgeführten Kopie, in der sogenannten „Reinschrift“ des Klingenthaler Totentanzes, die Gestalt des Ritters durch eine mässige Verschiebung der Beine wohl unbewusst korrigiert.

Am wichtigsten ist aber in dieser ganzen Frage das Bild des Herzogs (Fig. 42). Die ganze Gestalt des Toten, die Haltung des Kopfes, die Arme und Hände passen nur zu einer Vorderansicht des Rumpfes, während er dem Beschauer thatsächlich den Rücken zukehrt. Deshalb erscheinen alle übrigen Teile verkehrt und besonders auffallend die Füsse miteinander verwechselt. Auch hier hat der Grossbaseler Meister unter Beibehaltung der falschen Rückenansicht die übrigen Körperteile zu verbessern gesucht: der Kopf wurde anders gestellt, die Füsse und die rechte Hand wurden abgeändert, nur die linke Hand blieb, wie sie war, weil ihre fehlerhafte Bildung zum grössten Teil verdeckt und nur bei genauer Untersuchung und Überlegung zu erkennen ist. Ausser den anatomischen Verkehrtheiten unserer Figur zeigen sich an ihr noch andere unliebsame Folgen des ersten



Fig. 41. Narr aus dem Grossbaseler Totentanz, nach Büchel.



Fig. 42. Herzog aus dem Klingenthaler Totentanz, nach Büchel.

und Hauptfehlers, nämlich der Verwechselung von Rücken und Bauchseite. Das Leichentuch, das den Kopf haubenförmig bedeckt, sollte naturgemäss von dort aus über den Rücken hinabfallen, wie z. B. beim Toten des Krüppels (Fig. 23) in derselben Klingenthaler Reihe; statt dessen fällt es an der Bauchseite herab und wird von der Hand ganz am Rücken in die Höhe gehoben. Auch dieser Fehler wurde in Gross-Basel beibehalten, da darin nicht schlechtweg etwas Unmögliches, sondern eine Ungeschicklichkeit enthalten ist, die freilich nur beim Kopieren unbeachtet bleiben kann.

Und diese ganze Schar von mehr oder minder bedenklichen Fehlern der einen Totenfigur rührt nicht von umfänglichen Verzeichnungen des ersten Malers her, sondern ist nur die notwendige Folge einer falsch angebrachten kleinen Überschneidungslinie am Gesäss und des Streifens, der missverständlicherweise das Rückgrat markieren sollte. Denkt man sich diese Einzeichnungen fort, so ist aus dem Rücken wieder eine Bauchseite geworden, indem die vermeintlichen Konturen der Schulterblätter die Brustmuskeln bezeichnen, und auch die Rippenlinien nicht unpassend erscheinen; mit dieser Verwandlung werden gleichzeitig alle übrigen Fehler korrigiert, das Gesicht steht nicht mehr im Rücken, sondern normal, Hände und Füsse sind richtig,



Fig. 43. Herzog aus dem Grossbaseler Totentanz, nach Büchel.

das Gewand natürlich drapiert u. s. w. Unter solchen Umständen ist es aber undenkbar, dass der Schöpfer einer solchen Figur den im übrigen korrekten Entwurf durch einige falsche Relieflinien in die angegebene heillose Verwirrung brachte; dies konnte nur einer von jenen Ausbesserern verbrechen, wie ich sie bereits schilderte und wie wir sie aus ganz ähnlichen Verzeichnungen des Lübecker und des Berliner Gemäldes kennen lernten (s. o. S. 55, 65).

Das Werk desselben Handwerkers zeigt sich auch am Partner jenes übel zugerichteten Toten, an dem Herzog. Dieser fasst mit der Rechten den Toten, statt dass er von ihm geführt wird, und die Linke, die nach der Haltung des gehobenen Armes nur eine abwehrende Bewegung machen konnte, hängt in geradezu lächerlicher Weise schlaff hinab. In Gross-Basel ist die nötige Abhilfe geschaffen.

Diese Untersuchung einiger Zeichenfehler im Klingenthaler Gemälde wird vielleicht manchem für den nächsten Zweck zu umständlich erscheinen; es wird sich aber weiterhin bei mehr als einer Gelegenheit zeigen, dass ihre Bedeutung über den blossen Nachweis von Ausbesserungen weit hinausgeht und für die Geschichte der Baseler Totentänze ins Gewicht fällt. Eins möchte ich dagegen hier gleich feststellen, wie wenig nämlich Burckhardts Zweifel an dem Wert einer Untersuchung der Bilder stichhaltig sind. Er glaubt beim Vergleich der beiden Baseler Gemälde auffallende Widersprüche zu erkennen; derselbe Klingenthaler Maler, der angeblich alle beschriebenen Verzeichnungen verschuldete, habe dennoch einzelne treffliche Figuren (Edelfrau, Jungfrau) geschaffen, hinter denen ihre Wiederholungen in Gross-Basel zurückblieben (Fig. 38, 39, 71, 72), und andererseits habe der Grossbaseler Maler, trotz der in diesen Fällen bewiesenen Inferiorität, die Fehler des ersteren erkannt und verbessert, die falsche Totenhand am Toten des Arztes (Fig. 60, 61) aber wiederum stehen gelassen. Daraus schliesst Burckhardt, dass „weder Vorzüge noch Fehler der Zeichnung ein Kennzeichen abgeben für die Ursprünglichkeit oder die Übermalung der Figuren“ (S. 50). Wie man sieht, beruhen aber die vermeintlichen Widersprüche auf unzutreffenden Voraussetzungen. Die guten Gestalten und die argen Verzeichnungen in Klingenthal rührten eben gar nicht von demselben Künstler her, und daher braucht der Kopist, der diese Fehler eines ungeschickten Restaurators verbessert, noch lange nicht in allen Dingen an die Kunst des eigentlichen Schöpfers der Vorlage

heranzureichen. Und wiederum mochte ein nicht ungeschickter Maler, wie der Grossbaseler, der ebenfalls manche treffliche Figur erfand, dennoch, sobald er treu kopierte, eine oder die andere Ungeschicklichkeit wiederholen. Dies alles ist eben die notwendige Folge davon, dass ein originaler Maler, ein Kopist und ein untergeordneter Ausbesserer bei ihrer Arbeit ganz verschieden vorgehen; und wenn die genaue Untersuchung der Bilder diese Verschiedenheit kennen lehrt, so ist sie nicht zwecklos gewesen.

Lange Zeit galt, auf Grund einer Büchelschen Angabe, ganz allgemein und nur gelegentlich angezweifelt (Wackernagel, Schnaase) 1312 als das Entstehungsjahr des Klingenthaler Totentanzes. Es ist Burckhardts Verdienst, dieses Datum endgültig als falsch nachgewiesen zu haben. Er fand nämlich jene schon erwähnte letzte Nachricht Büchels, worin dieser selbst angiebt, dass die Zahl auf dem Bilde des Grafen, die er anfangs für 1312 gehalten hatte, bei genauerer Untersuchung sich als 1512 ergeben habe und füglich nur auf die Übermalung der ersten Hälfte des Gemäldes mit Ölfarbe bezogen werden könne. Dagegen bestimmte Burckhardt als untere Grenze des richtigen Datums das Jahr 1437, weil der Kreuzgang, in dem sich das Gemälde befand, erst in diesem Jahr erbaut wurde. Diese Bestimmung scheint auf den ersten Blick unanfechtbar, da sie sich auf Angaben in dem noch vorhandenen „Jahrzeitenbuch" des Klosters aus dem 15. Jahrhundert stützt. Nach einer Prüfung aller auf jenen Bau bezüglichen Quellen (Büchels Schriften, Merians Plan des Klosters Klingenthal in No. 6, Massmann No. 50, S. 32—34, Burckhardt No. 3, No. 4, S. 43 f., 53 f.) halte ich aber die Deutung und die Schlüsse Burckhardts nicht für zutreffend.

Der Friedhof des Klosters, um dessen Kreuzgänge es sich handelt, war auf der Südseite von der Kirche, nach Westen und Norden von Klostergebäuden und nach Osten bloss von einem Kreuzgang eingeschlossen (Fig. 44). Die Kirche bestand aus einem Chor (g) und der merklich breiteren Laienkirche (f), die beide an der Begrenzung des Friedhofs (i) teilnahmen; ihnen entlang lief ein von aussen angebauter Kreuzgang, der am Chor mit einem eigenen Dach versehen war (a), in seiner schmäleren Fortsetzung an der Laienkirche aber einen kleinen Wohnstock trug (b). Diese beiden

Abschnitte des südlichen Kreuzgangs waren also ungleich gebaut und wurden auch von Büchel als Kreuzgang am Chor und Kreuzgang an der Kirche unterschieden. Wie aus einem seiner Bilder ersichtlich, besassen sie horizontale Deckenbalken, waren also nicht gewölbt. — Der westliche Bau (c) war ebenfalls zweistöckig und enthielt im Erdgeschoss einen nicht vorspringenden, sondern eingebauten und daher zweifellos gewölbten Kreuzgang, an dessen Hinterwand Fenster und Thüren in die dahinter liegende Konventstube führten. Die drei Fenster und zwei Thüren waren ebenso alt wie das Gebäude selbst, beeinträchtigten also die zwischen ihnen gemalten Bilder des Totentanzes — Beinhaus bis Krüppel — nicht. Die Wand, die diesen Kreuzgang nach Norden abschloss, um sich in die Hinterwand des nördlichen Kreuzgangflügels fortzusetzen, nahm eine „Kreuzigung“ ein. Dieser nördliche Flügel (d) war, wie aus einer sein Dach betreffenden Notiz des Jahrzeitenbuchs hervorgeht, wiederum ein äusserer Anbau vor dem nach Norden gelegenen Hauptgebäude, beziehungsweise vor dem in seinem Erdgeschoss befindlichen Refektorium und enthielt im Anschluss an die genannte Kreuzigung die zweite Hälfte des Totentanzes, vom Waldbruder bis zur Mutter. Die mit diesen Bildern bedeckte Hinterwand des Kreuzgangs oder die Hauswand des Gebäudes war ursprünglich ununterbrochen; erst später, als das Refektorium in eine Fruchtschütte verwandelt war, wurden vier Fenster nach dem Gange durchgebrochen: vor dem Waldbruder, zwischen Herold und Schultheiss, zwischen Begine und Blinden, zwischen Bauer und Kind —, die diese Bilder beschädigten.

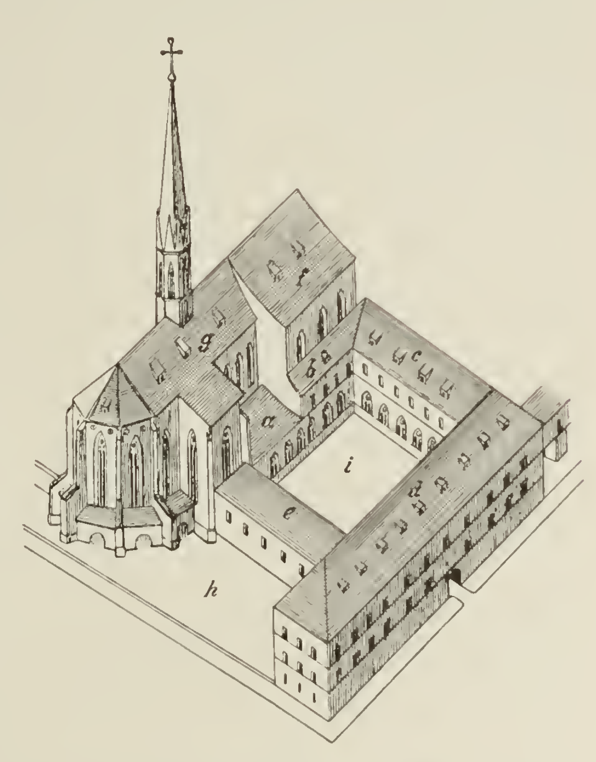


Fig. 44.
Mittelteil des Merianschen Plans vom Kloster Klingenthal, nach Burckhardt und Riggenbach.

Dass der östliche Abschluss des Friedhofs (c) ebenfalls aus einem Kreuzgang mit Spitzbogenöffnungen an seiner Hinter- und Aussenwand bestand, ist aus dem, auch in anderen Dingen nicht ganz genauen Merianschen Plan nicht zu ersehen, geht aber aus Büchels Handzeichnungen und den hinzugefügten Bemerkungen unzweideutig hervor. Dies ist nur bisher ganz unbeachtet geblieben. So bezeichnet Büchel auf einer kleinen Planskizze den Platz, der östlich an den Friedhof stiess (h), als „Matte", spricht dann von dem Kreuzgang „gegen die Matte" und zeichnet endlich Teile der von den Bogenöffnungen durchbrochenen und dazwischen bemalten Hinterwand dieses Kreuzgangs, wobei noch einmal die durch die Öffnungen sichtbare Grasfläche als Matte bezeichnet ist. Burckhardt und Riggenbach haben eine dieser Büchelschen Zeichnungen reproduziert, aber als Darstellung aus dem südlichen Kreuzgang am Chor aufgefasst; Burckhardt-Biedermann hat den östlichen Kreuzgang ebensowenig erkannt*).

Nach dem erwähnten Klosterbuch wurden nun 1437 verschiedene Geldsummen (ca. 1100 Pfund) für den Bau „des Kreuzgangs", einige Zeit darauf eine weitere Summe (120 Pfund) „für den anderen Teil des Kreuzgangs vor dem Chor" verwendet. Nach Burckhardts Erläuterung ist dieser später gebaute Kreuzgang „vor dem Chor" der ganze südliche Flügel; der Zusatz „der andere Teil" bezeichne den Gegensatz zu dem früher, 1437, erbauten ersten Teil des Kreuzgangs, der folglich den westlichen und den nördlichen Flügel umfasst habe. Wenn Burckhardt hinzufügt: „Jedenfalls ist das Vorhandensein der Totentanzbilder an den rückwärts liegenden Wandflächen unmöglich vor dem Bau des Kreuzgangs", so ist dies in so fern richtig, als der westliche Flügel mit dem Anfang des Totentanzes in das Haus eingebaut war und daher das Gemälde natürlich nicht früher begonnen werden konnte, als die dazu dienende Wandfläche geschaffen war. Diese an sich ganz korrekte Folgerung rettet aber nicht alle vorausgeschickten Deutungen Burckhardts.

Der Kreuzgang vor dem Chor ist nicht der ganze südliche Flügel, sondern, wie wir sahen, nur eine Hälfte (a) desselben, an die sich

---

*) Ein Teil der von Büchel kopierten Bilder des südlichen und östlichen Kreuzgangs (Legenden, Heilige, Christi Leben u. s. w.) ist 1517 datiert und soweit darauf spanische Trachten wiedergegeben sind, auch wirklich aus jener Zeit; andere Bilder derselben Gänge mögen bedeutend älter gewesen sein.

noch die von Burckhardt übersehene, anders beschaffene Hälfte (b) vor der Laienkirche anschliesst (s. o.). Zieht man endlich noch den bisher unbekannt gebliebenen östlichen Kreuzgang in Betracht, so betrug jener Abschnitt vor dem Chor (a) ungefähr ein Achtel des gesamten Kreuzgangs, konnte also schon deshalb nicht wohl als „anderer Teil“ allen übrigen Abschnitten, nämlich b, c, d, e — nicht bloss dem westlichen c und nördlichen d (Burckhardt) — entgegengesetzt werden. Unter allen Umständen konnte mit dem 1437 erbauten Kreuzgange nicht der westliche gemeint sein, der innerhalb eines Klostergebäudes lag und daher, da ausdrücklich nur von dem Bau eines Kreuzganges gesprochen wird, in jenes hätte nachträglich hineingebaut sein müssen. Allerdings stellt sich Burckhardt einen solchen Einbau recht einfach vor: nachdem man in die Hauswand Bogenöffnungen durchgebrochen hatte, präsentierte sich dahinter die Wandfläche, auf die der Totentanz gemalt wurde. Welche Wandfläche denn? Die andere Aussenwand des Gebäudes konnte es nicht sein, da ja hinter dem Kreuzgang noch die Konventstube lag; und so ohne weiteres kann man doch nicht annehmen, dass die sie trennende Mauer zufällig schon vorher im Innern des Hauses gestanden hätte, an der richtigen Stelle und mit allen Fenstern, die nach Büchel so alt waren wie die sie tragende Mauer. Folglich hätte diese Mauer wie überhaupt der ganze Kreuzgang nicht ohne die grössten baulichen Schwierigkeiten, wenn es überhaupt anging — man denke nur an das Gewölbe, die Widerlager und Fundamente — in das Haus hineingebaut werden müssen. Diese umständliche Arbeit war aber nicht nur unnötig, da man durch einen Anbau dasselbe erreichen konnte, sondern es ist auch gar nicht glaublich, dass sie stattfand, weil die anstossenden Kreuzgangflügel, der südliche und der nördliche, in der That nur äusserlich an die alten Gebäude angebaut wurden und so deutlich zeigten, wie man damals Kreuzgänge an schon bestehenden Gebäuden anlegte. Es ist also, solange nicht positive Zeugnisse dagegen sprechen — und im Jahrzeitenbuch ist nichts davon zu finden — mehr als wahrscheinlich, dass der westliche Kreuzgang nicht nachträglich eingebaut wurde, sondern zugleich mit dem ganzen Gebäude, und da dieses nach seiner Bestimmung (Konventstube u. s. w.) und als Verbindung zwischen Kirche und Hauptgebäude zu den ältesten Klostergebäuden gehört haben muss, lange vor 1437 entstand. Gegründet wurde das Kloster in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Nach dieser Feststellung wäre es willkürlich, in dem fraglichen Kreuzgang von 1437 wenigstens den nördlichen Flügel zu vermuten. Denn es ist gewiss natürlicher anzunehmen, dass die einzelnen Flügel des Kreuzgangs im Anschluss aneinander entstanden, dass also der Abschnitt, der 1437 demjenigen vor dem Chor (a) unmittelbar voranging, entweder der östliche (e) oder, was wahrscheinlicher ist, derjenige vor der Laienkirche (b) war; denn letzteres scheint mir zum Wortlaut des Klosterbuches am besten zu passen. Danach wäre der nördliche Flügel wahrscheinlich ebenfalls vor 1437 erbaut, was übrigens für die Bestimmung des Alters des Totentanzes nicht entscheidend ist. Denn da er als Anbau nur mit Decke und Dach sich an das Hauptgebäude anschloss, konnte dessen Wand schon vorher bemalt sein, ehe sie zur Hinterwand des Kreuzgangs wurde. Dies ist um so wahrscheinlicher, weil wir wissen, dass gerade in Klingenthal die freien Aussenwände der Kirche u. s. w. mit Gemälden bedeckt waren (Büchel), und weil der Grossbaseler Totentanz ebenfalls auf eine offene Kirchhofsmauer gemalt und erst nachträglich durch einen hölzernen Vorbau geschützt wurde (Massmann No. 50, S. 53, Merian, Vorrede, Burckhardt No. 5). Mag man also die erwähnte Bemerkung des Jahrzeitenbuches über Arbeiten am Dach des nördlichen Kreuzgangs auch auf seinen Bau überhaupt, und zwar ebenfalls um die Zeit von 1437, beziehen, so kann die zugehörige zweite Hälfte des Totentanzes ganz wohl früher gemalt sein, so wie die erste Hälfte lange vor demselben Jahr in dem ältesten Kreuzgangflügel hergestellt sein kann.

So komme ich zu dem Schluss, dass uns *nichts zu der Annahme zwingt, das Klingenthaler Gemälde sei erst nach 1437 entstanden.* Freilich erklärt Burckhardt selbst, worin ich ihm vollkommen beistimme, dass es nicht merklich, höchstens etwa zwei Jahre später gemalt sein könne, weil die nachgewiesene alte Malweise zu einer späteren Zeit nicht passt. Dies muss natürlich vor allem für die zweite Hälfte gelten, die bis in unser Jahrhundert in der alten Malweise erhalten blieb; darunter befindet sich aber auch die Reihe No. 27—39, die, wie ich zeigte, von einer anderen und späteren Hand herrührt als die vorausgehende Reihe No. 1—26, und daraus folgt, dass die Entstehung der letzteren in eine noch frühere Zeit zurückreicht. *Also ist das Jahr 1437 nicht die untere, sondern die äusserste obere Zeitgrenze für die Entstehung des Klingenthaler Totentanzgemäldes.*

Eine weitere Zeitbestimmung ist aber, in Ermangelung anderer Zeugnisse, nur von der Untersuchung der Bilder selbst zu erwarten.

Ich schicke jedoch eine Bemerkung über das Bild der Kreuzigung voraus, das am nördlichen Abschluss des westlichen Kreuzgangs oder, was dasselbe ist, vor dem Anfang der nördlichen Gemäldehälfte stand und so die beiden Hälften des ganzen Totentanzes trennte. Burckhardt, der davon ausging, dass der ganze Platz für den Totentanz erst 1437 geschaffen und dann sofort von diesem eingenommen wurde, folgerte daraus notwendigerweise, dass die Kreuzigung zugleich mit dem Totentanze und in sinnvoller Beziehung zu ihm gemalt wurde, gerade so wie im Berliner Totentanz. Ich habe jedoch eben gezeigt, dass der fragliche Platz schon so lange bestand als die Klostergebäude selbst, so dass also auch jenes rein kirchliche Bild früher gemalt sein kann als der Totentanz. Ferner ist ihre Beziehung zu einander durch nichts anderes ausgedrückt als durch ihre räumliche Verbindung, also eine rein äusserliche, wie es Burckhardt selbst zugesteht; und ich füge hinzu: sie kann auch nur eine rein zufällige gewesen sein, da die bewusste Einfügung eines solchen biblischen Bildes in unseren Totentanz mit seiner ganzen Auffassung, in der das Kirchlich-Lehrhafte ganz zurücktritt, in gar keinem Einklang steht. Es muss also jenes Bild am Ende des westlichen Kreuzgangs unabhängig vom Totentanz, entweder vor oder nach ihm gemalt sein. Das letztere ist nicht gerade wahrscheinlich, weil es voraussetzt, dass der bezügliche Platz während der Malerei des Totentanzes ohne ersichtlichen Grund frei gelassen wurde; folglich wird es schon vorher dort gemalt gewesen sein. Eine sehr natürliche Rücksicht liess das alte Bild an seinem Platz, und so kam es in die Mitte des Totentanzes hinein, ohne dazu zu gehören.

Bei der Untersuchung über den Ursprung unseres Totentanzgemäldes gehe ich von der unbestrittenen Thatsache aus, dass es, wie alle Totentänze überhaupt, in letzter Instanz auf das altfranzösische Schauspiel zurückzuführen ist. Es kann sich daher hier nur um die Art und die Zeit dieses Ursprungs handeln, wobei die von Burckhardt aufgebrachte neue Ansicht, dass unser Bild, umgekehrt wie bisher angenommen wurde, eine Kopie des Grossbaseler Bildes sei, zunächst unberücksichtigt bleiben kann, weil nach Burckhardt beide

unmittelbar nacheinander von demselben Maler angefertigt sein sollen und gerade die angebliche Kopie in Klein-Basel die ursprüngliche Form vollkommen gewahrt haben soll.

Die einzige bestimmte Angabe über den Ursprung des Klingenthaler Gemäldes rührt von Seelmann her. „Jedenfalls ist es Thatsache, dass bald nach 1437 ein vom Niederrhein gebürtiger Maler beauftragt wurde, nach einem auswärtigen von ihm besichtigten oder ihm nur beschriebenen Vorbilde einen Totentanz in Basel zu malen. Sein Vorbild ist vielleicht die Danse macabre der Sainte-Chapelle von Dijon gewesen“ (No. 63, S. 29, 30). Wie sich uns aber gezeigt hat, kann jene Burckhardtsche Zeitangabe nicht mehr als Thatsache gelten; und die Vermutung bezüglich des Dijoner Totentanzes von 1436 hilft uns, auch abgesehen von der unzutreffenden Zeit, schon deshalb sehr wenig, weil wir von seinem Inhalt gar nichts wissen. Wenn Seelmann dann als weitere Thatsache hinstellt, dass die Vorlage des Klingenthaler Malers unter allen Umständen ein französischer Totentanz war, der von einer anderen Fassung als die Pariser Danse macabre, aber mit dem alten Schauspiel „identisch oder aus diesem unmittelbar umgestaltet“ gewesen sein musste, so ist auch dies nicht etwa „sicher“, sondern ebenfalls eine Vermutung, für die Seelmann eine Begründung schuldig geblieben ist. Den angeblichen Gegensatz der Pariser Danse macabre und des alten Schauspiels habe ich schon diskutiert: bis auf solche Ausnahmen, wie sie bei den meisten Kopien vorkommen, ist er gar nicht vorhanden (S. 44 f.). Aber auch abgesehen davon ist die Behauptung, dass der Klingenthaler Maler nach einer dem französischen Schauspiel wesentlich gleichen Vorlage gearbeitet habe, in dem Munde Seelmanns um so auffälliger, als er ja andererseits behauptete (S. 56), auch der Lübecker Text sei eine „Übersetzung“ desselben Schauspiels. Soll dies heissen, dass die Unterschiede zwischen dem Lübecker und dem Baseler Gemälde so untergeordnete sind, dass ein dem Lübecker wesentlich gleiches französisches Bild die unmittelbare Vorlage des Baseler Malers sein konnte oder musste, dann hätte die Bedeutungslosigkeit jener Unterschiede in dem formalen Inhalt, in der Gesamtauffassung und einzelnen Ausführung der Bilder denn doch irgendwie begründet werden müssen. Wir erfahren aber darüber bei Seelmann gar nichts. Wenn er dagegen angesichts des unverkennbar ansehnlichen Masses jener Unterschiede die Bedeutung des hypothetischen Vorbildes des Baseler Gemäldes

nur in einer allgemeinen Anregung und in der Übertragung bloss des Grundgedankens des Totentanzes sah, so genügte dazu die viel einfachere Annahme irgend einer schriftlichen oder mündlichen Überlieferung und erhob sich als das Wichtigere die Forderung, die Besonderheit des Baseler Totentanzes gegenüber dem französischen zu erläutern. Auch darauf hat sich SEELMANN nicht eingelassen, und so steht die Untersuchung darüber noch immer aus, wie die Baseler Gemälde, und insbesondere wie das Kleinbaseler Bild sich zum altfranzösischen Schauspiel, so wie wir es aus den französischen und anderen Quellen rekonstruieren können, eigentlich verhält.

Jenes Schauspiel enthielt (s. S. 11, 39, 45) folgende Personen und Scenen: 1) den ersten Prediger, 2) den Musiker, 3) den eigentlichen Totentanz vom Papst bis zum Eremiten, nach der Pariser Reihenfolge, im ganzen 30 Stände, 4) die Gruppe der ungenannten Stände, 5) den zweiten Prediger. Dieser Bilderreihe braucht man diejenige von Klingenthal nicht ohne weiteres gegenüberzustellen; denn da die No. 27—35 sich als eine spätere Zuthat erwiesen haben, können sie beim Vergleich unberücksichtigt bleiben. Es kämen also dabei in Betracht: 1) das Beinhaus, 2) die 30 Paare, No. 1—26 und 36—39.

Wie man sieht, ist der Unterschied beider Bilderreihen, auch nach der Ausscheidung der späteren Zuthat, gross genug. Zuerst schon nach dem blossen Inhalt. Nach dem Fortfall des Predigers ist an die Stelle des französischen Musikers das Baseler Beinhaus getreten, acht Personen der französischen Reihe: Lehrer, Bürger, Karthäuser, Sergeant, Mönch, Pfarrer, Franziskaner, Küster sind in Basel durch andere ersetzt — Kaiserin, Graf, Edelfrau, Äbtissin, Krüppel, Jungfrau, Koch, Mutter; die Schlussgruppe des Reigens und der zweite Prediger fehlen in Basel ganz. Diese Verschiedenheit wird noch dadurch gesteigert, dass die französische Reihenfolge mit dem Wechsel von Geistlichen und Weltlichen in Basel ganz aufgegeben ist.

Die Hauptunterschiede sind aber gar nicht in diesem Inhalt, sondern in der ganzen grundlegenden Auffassung enthalten. Der französische Totentanz hält auch im Gemälde noch an dem ursprünglichen Gedanken fest, dass der personifizierte Tod mit seinen besonderen Attributen die Lebenden abführt und dabei mit ihnen den Tanz aufführt, den der geistliche Musiker des Schauspiels mit seiner Musik begleitet; und die beiden Prediger spielen eine sehr

wichtige Rolle, indem der Reigen nur eine Illustration zu ihrer Ansprache ist. Das Ganze behielt auch in den norddeutschen Nachbildungen, namentlich in Berlin, denselben kirchlich-lehrhaften Charakter.

Ganz anders in Basel. Allerdings werden dort die Totengestalten noch häufig als „der Tod" bezeichnet, ohne dass sie jedoch die Bedeutung von wirklichen Verstorbenen verleugnen. In einer Münchener Handschrift desselben Textes von 1446 (s. S. 105) heisst es zum Schluss:

Der Tod spricht
O mensch sich an mich
Waz du pist daz waz ich
Ouch sich wy recht jämrleich
Dy wuerm peissnt umb mein fleisch

(Massmann No. 50, Tabelle 1, vgl. Wackernagel, S. 339); d. h. dieser „Tod" ist identisch mit einem Toten aus der Legende der drei Lebenden und drei Toten. Dann aber wird noch im Baseler Text und den identischen Handschriften zwischen dem wirklichen Tod und den dargestellten Toten als seinen „Knechten, Gesellen" unterschieden; sie sind seine Boten*), die die Sterbenden abholen zu „ihrem", „der Toten Tanz" und die von sich in der Mehrzahl sprechen**). Im Bilde wird dies bestätigt durch das neuerfundene Beinhaus, den Friedhof, wohin „des Todes Schaar" zum geisterhaften Reigen, zu einem Fest der Toten zieht, ohne Attribute des Todes, nur gelegentlich mit den Instrumenten, deren Musik den Tanz begleitet.

Mit einem Wort: aus dem Tanz des Todes ist in Basel ein wirklicher Totentanz geworden, und zwar in einer dichterischen Vorstellung, die uns namentlich im Bilde sehr überzeugend motiviert wird. Wie auch der Tanz des Todes, die Danse macabre in

---

*) In Gross-Basel sagt der Tote zum Grafen: „Herr Graff, gebt mir das Bottenbrot", worauf schon Wackernagel aufmerksam machte. — Die Vorstellung von den Boten des Todes überhaupt ist aber noch viel älter, da sie bereits in dem Dialog des Todes mit dem Menschen von Barthel Regenbogen (13. Jahrh.) zu finden ist.

**) „An dise schwarczer broder dantz" (König),
„Ir moisen Auch Ain doten reigen" (Kardinal),
„mit den toten reien" (Kardinal—Handschriften),
„Ir moisen mit den toten springen" (Patriarch),
„Nu went mich die toten haben" (Erzbischof),
„wol her last uch die toten zo grussen" (Herzog),
„Mit dem todt und Sinen knechten" (Ritter),
„Ich vüere iuch zuo des todes gesellen" (Arzt—Handschriften).

Frankreich entstanden sein mag, erst in seiner Umbildung zum Baseler Totentanz wird er uns verständlich; und ebenso ist die Musik durch das Beinhaus in natürlichster Weise in den Reigen selbst eingeführt worden. Aus dieser ganz neuen Auffassung ergeben sich aber noch andere Folgen. Basel kennt den Kettenreigen nicht, der sich wohl bei einem möglichst engen Anschluss an das altfranzösische Schauspiel empfahl, aber wenig passend erschien für die Veranschaulichung des neuen Gedankens, dass die Sterbenden aller Stände von ihren Toten dorthin abgeführt werden, wo das Totenfest ihrer wartete. Denn jenes Schauspiel zeigte im Reigen unmittelbar auch schon die Vereinigung aller Anwesenden am gemeinsamen Ziel, während der Baseler Tanz uns gewissermassen den Aufbruch der Sterbenden zu ihrem letzten Gang schildert, die daher von verschiedenen Seiten und getrennt voneinander herannahen. Und dies ist um so bedeutsamer, als die spätere Entwickelung des Totentanzes überhaupt nur an die völlig getrennten Paare anknüpfen konnte, die erst in Basel aufkamen. — Endlich war durch die neue Auffassung der ursprüngliche, kirchlich-lehrhafte Charakter des geistlichen Schauspiels zurückgedrängt; daraus versteht sich das völlige Verschwinden der Prediger und die Vernachlässigung der traditionellen schematischen Anordnung in der Reihenfolge der Stände.

Dieser grosse Abstand unseres Bildes von dem französischen Schauspiel ist bisher wenig berücksichtigt worden, wenn es sich um den Ursprung des ersteren handelte. Im allgemeinen begnügte man sich dabei mit der Feststellung der Zahl und Auswahl der Stände. Sobald es darauf allein ankäme, könnte allerdings der Baseler Totentanz mit demselben Recht wie etwa der Lübecker direkt auf das französische Schauspiel zurückgeführt werden. Im übrigen begegnen uns aber in Basel so grosse Abweichungen grundsätzlicher Art, dass von einem unmittelbaren Anschluss dieses Gemäldes an das französische Schauspiel nicht die Rede sein kann. Ebensowenig lässt sich an eine Vermittelung durch französische Gemälde denken; denn einmal wissen wir nichts von solchen, die gerade in der Richtung des Baseler Gemäldes vom Schauspiel abwichen, und dann ist auch ihre Existenz bei der sonstigen wesentlichen Übereinstimmung der bekannten französischen Gemälde sehr unwahrscheinlich. Endlich wird bei allen solchen Versuchen völlig übersehen, dass von den zahlreichen französischen Gemälden, von

denen zunächst nur die Existenz bezeugt ist (vgl. SEELMANN, S. 56—59) und in denen man daher immer noch das gesuchte Vorbild vermuten könnte, keins älter ist als die Pariser Danse macabre, die ja selbst direkt nach dem Schauspieltext gemacht war, während der Baseler Totentanz wenigstens in seinem Text ein viel höheres Alter anzeigt.

Nach WACKERNAGEL (S. 316, 328) gehört die Dichtung des oberdeutschen Totentanzes dem 14. Jahrhundert an. Gewisse niederrheinische Sprachformen in dem Klingenthaler Text sollen aber nach allgemeiner Annahme dadurch zu erklären sein, dass der Maler vom Niederrhein stammte (MASSMANN, WACKERNAGEL, BURCKHARDT, S. 58)*). Nun giebt es zwei Möglichkeiten: entweder der Text hatte schon eine gewisse Zeit existiert, bevor der Maler dazu kam und ihn zum Gemälde benutzte, oder Text und Bild entstanden gleichzeitig und daher das letztere ebenfalls schon im 14. Jahrhundert, was an sich nicht unmöglich wäre. Dennoch entscheide ich mich für das erstere, weil manches vom Inhalte des Textes ebenso bestimmt auf ein Schauspiel hinweist, wie es andererseits mit dem Bilde in gar keiner Beziehung steht. Dahin gehört erstens die besprochene schwarze Farbe der Toten (s. o. S. 16, 17), die ja in Klingenthal nur ein einziges Mal angedeutet, im übrigen aber viel älteren Ursprungs war als dieses Totentanzgemälde; ferner gehören dahin die eben erwähnten Hinweise der Toten auf ihre Genossen und ihren Tanz, sowie die Anrede des Kindes an die Mutter und deren Antwort**) — lauter Dinge, die für ein in einzelne getrennte Paare zerfallendes Gemälde nicht passen, aber sich einfach erklären, wenn diese Paare auf einem Plan, auf einer Bühne sich nebeneinander befinden. Ich halte es daher für sicher, dass der niederrheinische Maler in Basel einen oberdeutschen Schauspieltext des Totentanzes aus dem 14. Jahrhundert vorfand, den er seinem Gemälde zu Grunde legte.

Ob dieser Text zu wirklichen Aufführungen diente, wie WACKERNAGEL annahm, oder nicht (SEELMANN, S. 33), lässt sich allerdings

*) Die von mir begründete Annahme eines zweiten Malers bietet dabei keine Schwierigkeit, da nichts natürlicher ist, als dass er ein Landsmann des ersten, vielleicht sogar sein früherer Gehilfe war.

**) *Kind:* O we min liebes mutterlin
Ein Magere man zucht mich dahin
Ade wilt Du mich also lan
Ich motz danzen ich kan noch nit gon.
Mutter: O Kint ich wolt dich han erloist
So ist entfallen mir der lon — —

nicht direkt entscheiden. Nur geht Seelmann zu weit, wenn er überhaupt den „dramatischen Zweck“ unseres Textes leugnet. Er stützt sich dabei unter anderem darauf, dass der letztere Hinweise auf ein Gemälde enthalte, nämlich in der Anrede des Predigers der Handschriften. Er übersieht nur, dass gerade dieses Stück der Handschriften in Klingenthal und Gross-Basel fehlte, dass wir nicht das geringste Merkmal für seine frühere Existenz in diesen Gemälden kennen und dass andererseits Wackernagel es nach Sprache und Versbau für einen jüngeren Zusatz aus dem 15. Jahrhundert erklärte (S. 328). Es kann daher diese Stelle nichts gegen den dramatischen Charakter des Klingenthaler Textes beweisen*). Diese Sachlage würde sich nicht einmal verändern, wenn die bezüglichen Worte im Klingenthaler Wandgemälde gestanden hätten; denn es würde sich dann nur wiederholt haben, was wir von der Pariser Danse macabre wissen: während der Schauspieltext im wesentlichen unverändert in das Gemälde übernommen wurde, fügte man, ebenfalls in der Anrede des Predigers, Hinweise auf das letztere hinzu, was doch jenen Text als einen dramatischen nicht desavouierte.

Endlich trifft auch der von Seelmann hervorgehobene Mangel an jeder Nachricht über scenische Aufführungen eines deutschen Totentanzes im 14. Jahrhundert nicht das, was hier in Rede steht. Gegen die unbewiesene Behauptung Wackernagels, dass es ein solches Drama gegeben habe und dass es gespielt worden sei, mag jener Einwand mit Recht erhoben worden sein. Ich habe dagegen im Klingenthaler Text die Merkmale aufgedeckt, die mit dem Gemälde gar nichts zu thun haben und nur in einer zur Aufführung bestimmten Dichtung zu verstehen sind. So lange dies nicht vollständig widerlegt ist, kann ich dem erwähnten Einwand ein Gewicht nicht zugestehen.

Ungleich wichtiger als die Frage, ob dieses oberdeutsche Drama gespielt wurde oder nicht, ist die Thatsache, dass es sich von der Form des altfranzösischen Dramas in recht wesentlichen Stücken entfernt hatte. Denn es treten in ihm alle Stände mit deutlich gekennzeichneten Toten paarweise verbunden und mehr oder weniger gleichzeitig auf, es wird auch die Totenmusik erwähnt, und es ist

---

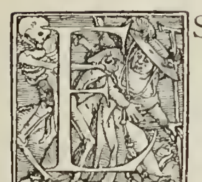
*) Wenn Seelmann zur Unterstützung seiner Ansicht noch eine ähnliche Stelle aus dem „Dotendantz“ citiert, so braucht man nur zu wissen, dass diese nur für den Bilderdruck bestimmte, mit unverkennbaren Anklängen an die Danse macabre durchsetzte Dichtung aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt, um einzusehen, dass sie für unsere Frage von keiner Bedeutung ist.

daher nicht einmal ausgeschlossen, dass selbst im Text an das Beinhaus gedacht war. Kurz, die Grundlage des Baseler Totentanzgemäldes war bereits in dem alten oberdeutschen Schauspiel enthalten und zwar in dem erläuterten Gegensatz zum französischen Drama. Diese Neuerung wird schwerlich mit einem Schlage eingetreten sein, und jedenfalls ist es wahrscheinlicher, dass sie sich durch allmähliche Abänderungen des von Frankreich übernommenen Textes vollzog. Dazu mussten, wie ich annehme, die jeweiligen Vorbereitungen zu den von Zeit zu Zeit wiederholten Aufführungen die passendste Gelegenheit bieten.

Wann dieses deutsche Schauspiel die bildliche Darstellung in Klingenthal veranlasste, lässt sich nicht genau feststellen. Ich erinnere aber daran, dass das Gemälde 1512 eine Übermalung der ersten Hälfte mit Ölfarben erfuhr und dass ich recht umfängliche frühere Ausbesserungen durch die ganze Reihe hindurch nachwies. Es haben also bis 1512 zwei Erneuerungen stattgefunden, was auf eine mindestens 100 Jahre zurückliegende Entstehungszeit schliessen lässt. Nimmt man dazu, dass das Jahr 1439 von verschiedenen Seiten mit dem Gemälde in Beziehung gebracht wird (Massmann No. 50, S. 67, Burckhardt) und dass um dieselbe Zeit der Bau des Kreuzgangs zum Abschluss kam, so liegt die Vermutung nahe, dass damals auch die Gelegenheit zu einer ersten Ausbesserung ergriffen wurde. Dann wäre die Entstehung des Gemäldes bis gegen 1400 oder noch etwas weiter zurückzudatieren, wozu die dargestellten Trachten recht gut passen. Doch nicht darum kann es sich in erster Linie handeln, das Datum der Entstehung genau zu bestimmen, sondern das Verhältnis des oberdeutschen Totentanzes zu dem französischen festzustellen. Und da glaube ich den Nachweis geliefert zu haben, dass das oberdeutsche Drama schon im 14. Jahrhundert sich vom französischen Vorbilde völlig emancipierte und eine neue Entwickelung dieses Gegenstandes einleitete, die so bald nicht zum Stillstande kam. Der nächste Schritt war die Übertragung des deutschen Schauspiels in das Klingenthaler Gemälde, das also schon unabhängig von dem französischen Schauspiel und von irgend einem französischen Totentanzbild, ja sogar merklich vor der Pariser Danse macabre entstand.

IX.

DIE HANDSCHRIFTEN UND DIE HOLZSCHNITTE DES OBERDEUTSCHEN TOTENTANZES.



S sind mehrere Exemplare dieser Art bekannt, vier in München (M^1, M^2, M^3, M^4), zwei in Heidelberg (H^1, H^2) und eins in Berlin (s. SEELMANN, S. 53). Dieses letztere sowie H^1, M^1, M^3, M^4 bestehen nur aus einem handschriftlichen Text, H^2 enthält kolorierte Holzschnittbilder und einen xylographischen Text, M^2 ebensolche Holzschnittbilder, aber mit einem geschriebenen Text*).

Die Texte stimmen nach Inhalt und Anordnung, bis auf gewisse sprachliche Abweichungen (rheinische und bayerische Mundarten) und einige andere gleich zu erwähnende Besonderheiten, meist wörtlich miteinander überein und sind daher auf einen gemeinsamen Grundtext zurückzuführen. Den 24 Paaren des eigentlichen Totentanzes (s. Tabelle IV) geht ein Prediger voraus, sowie ein solcher auch den Beschluss macht**). In H^2 fehlt jedoch der zweite Prediger, an dessen Stelle ein neues Paar, der Apotheker mit seinem Toten, figuriert, und M^3 hat am Schluss einen dritten Prediger und einen einzelnen Toten.

Obgleich der Grundtext, wie ich schon an anderer Stelle bemerkte (S. 94), gleich dem Kleinbasler Text in das 14. Jahrhundert verlegt wird, sind die vorliegenden handschriftlichen und xylographischen Exemplare erst im 15. Jahrhundert entstanden. Unmittelbar datiert sind freilich nur M^3 (1446) und das Berliner Exemplar (1448); H^1 ist mit anderen Handschriften zusammengebunden, die auf gleichem

*) H^2 ist in MASSMANNS Atlas reproduziert, M^2 habe ich im Original eingesehen; für H^1 und die Münchener Handschriften ohne Bilder beziehe ich mich auf MASSMANN (No. 50, S. 88, 103, 121 f.).

**) In H^1 folgt der zweite Prediger gleich auf den ersten, in H^2 steht der Text des ersten Predigers am Anfang, sein Bild am Ende der Reihe. Diese Abweichungen von der natürlichen Reihenfolge sind wahrscheinlich beim Einheften der Blätter entstanden.

Papier wie H[1] niedergeschrieben, die Jahreszahlen 1443 und 1447 tragen; ebenso ist H[2] mit anderen Holzschnittwerken in einem Bande vereinigt, unter denen sich ein Sporersches Blatt von 1471 befindet. Die drei übrigen Handschriften, von denen ich übrigens nur M[2] berücksichtigen werde, entbehren jeder unmittelbaren oder mittelbaren Zeitbestimmung. Ist nun für M[3] und das Berliner Exemplar das Datum der Niederschrift in 1446 und 1448 gegeben, so wird man auch für H[1] aus den gleichzeitigen Handschriften desselben Codex die vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts als die wahrscheinliche Entstehungszeit annehmen können. Nur für die Holzschnitte H[2] ist eine entsprechende Zeitbestimmung aus dem angebundenen Bildwerk von 1471 schon deshalb nicht zulässig, weil eine in demselben Codex befindliche Handschrift angeblich aus dem Ende des 14. oder dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammt (s. Geffken, Anhang, S. 1). Man muss also versuchen, das nicht unwichtige Datum von H[2] durch eine Untersuchung der Holzschnitte selbst zu eruieren*).



Fig. 45.
Apotheker aus den Heidelberger Holzschnitten des Totentanzes, nach dem Original.

H[2] zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass seine Bilderreihe durch den „Apotheker" vermehrt ist, der in keinem anderen Totentanze vorkommt. Es handelt sich dabei nicht um eine Einschiebung, wie sie bei anderen Reproduktionen unseres Gegenstandes so häufig ist, sondern um einen bloss äusserlich angefügten Zusatz; denn das Bild des Apothekers trägt keine Ordnungszahl wie die vorausgehenden Bilder, die mit der typischen Zahl 24 abschliessen, und steht daher ausser der Reihe. Wäre es eine Zugabe des Verfertigers der anderen Bilder (Massmann), so bliebe es unerfindlich, warum er es nicht an passender Stelle, etwa hinter den Arzt, eingereiht und so 25 Bilder aufgezählt hätte.

*) Burckhardt giebt kurz an, H[1] und H[2] seien 1447 und 1471 „datiert" (No. 4, S. 58); dies ist natürlich nur ein Flüchtigkeitsfehler.

Gegen die Annahme MASSMANNS sprechen aber noch viel gewichtigere Gründe. Das Bild des Apothekers verrät eine ganz andere Hand, als die den Totentanz schuf. Die Toten der ersten 24 Bilder (vgl. Fig. 46—48) haben. magere Leiber mit durchscheinenden Knochen, aber nur selten und zwar nur am Ellenbogen eine Querteilung des Gelenks; im übrigen sind ihre Formen, soweit die Kunst des Zeichners reichte, natürlich, so dass weder die Beine ungewöhnlich angeschwollen erscheinen, noch die Waden fehlen, wie es in Klingenthal der Fall war. An dem roh gezeichneten Schädel sind die Augenhöhlen durchweg durch einfache schwarze Flecke, die Nase durch einen nach unten offenen Winkel dargestellt. Der Tote des Apothekers (Fig. 45) zeigt dagegen an Stelle der Augenhöhlen Kreise mit einem schwarzen Centrum, also eine Andeutung der Augen selbst, getrennte runde Nasenlöcher, überaus hölzerne Gliedmassen mit einer Querteilung aller Gelenke, knotiger Anschwellung der Kniee und einen vollständigen Mangel der Waden. Auch am Apotheker selbst ist die Behandlung der Gesichtszüge und des Haares eine ganz andere wie an den übrigen Personen des Totentanzes. Auf Grund dieser Gegensätze kann man mit grosser Sicherheit behaupten, dass das Bild des Apothekers und die übrigen Bilder in H^2 von zwei verschiedenen Zeichnern angefertigt wurden. Dann versteht es sich auch, warum das erstere als ein nachträglicher, späterer Zusatz ausser der Reihe und am Ende erscheint.

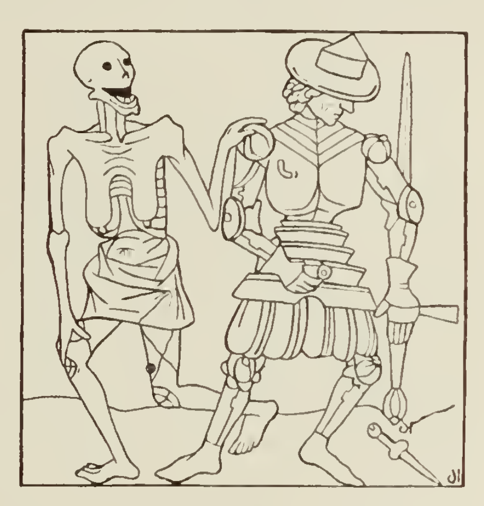


Fig. 46.
Edelmann aus den Heidelberger Holzschnitten des Totentanzes, nach dem Original.

Noch mehr. Einer aufmerksamen Prüfung kann es nicht entgehen, dass von den 25 ersten Bildern (24 Paare des Totentanzes und der Prediger) kaum eins solche Schäden vermissen lässt, wie sie durch eine starke Abnutzung der Holzstöcke entstehen, nämlich Unterbrechungen der Konturen und des Rahmens, ja selbst grössere Lücken in den Bildern und dem darüber und darunter befindlichen Text (s. MASSMANNS Atlas No. 50). Das Bild des Apothekers zeigt



Fig. 47.
Kaufmann aus den Heidelberger Holzschnitten des Totentanzes, nach dem Original.

davon keine Spur, d. h. als späterer Zusatz ist es in der That nicht von Anfang an mit dem übrigen Werk gedruckt worden, sondern wurde erst sehr späten Abdrücken desselben, oder mit anderen Worten, einer neuen Auflage hinzugefügt. Auch geschah dies zweifellos nicht aus irgend einer Laune, sondern zu bestimmtem Zweck. Das Bild befindet sich am Schluss der ganzen Reihe, also an der Stelle des in H^2 fehlenden zweiten Predigers. Es ist unwahrscheinlich, dass dieser Mangel ein ursprünglicher und beabsichtigter war, da doch alle anderen Kopien des Grundtextes den zweiten Prediger haben. Nimmt man also an, dass der Holzstock mit dem Bilde des zweiten Predigers vor der uns allein bekannten späteren Auflage verloren ging, ohne dass gerade ein Abdruck davon dem Verleger zur Verfügung stand, so versteht man leicht, dass er sich zu einem Ersatz durch ein neu erfundenes Bild entschloss. Den Charakter des Notbehelfs zeigt das Blatt des Apothekers auch schon darin, dass sein Text wesentlich aus den früheren Holzschnitten entlehnt ist: der Sinn der Ansprache wie der Antwort ist vom Bilde des Kochs, zwei Zeilen sind beinahe wörtlich vom Bilde des Juristen entlehnt, nur mit anderer Rechtschreibung. Der einzige bekannte Abdruck des ganzen Holzschnittwerks in Heidelberg kann daher ganz wohl viel jünger sein als die aufgezählten anderen Exemplare desselben Textes, während seine erste Auflage, auf die es doch allein ankommt, weiter

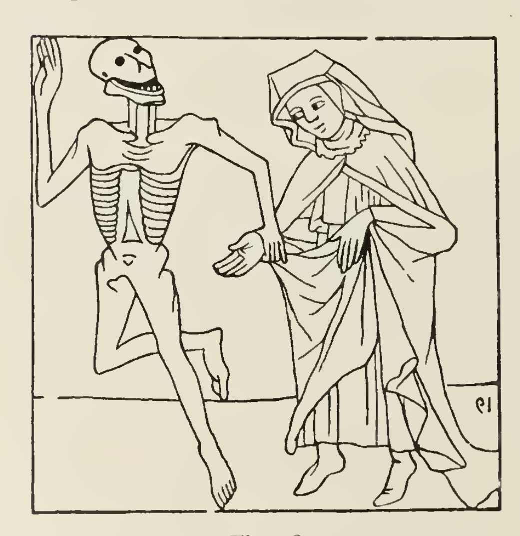


Fig. 48.
Nonne aus den Heidelberger Holzschnitten des Totentanzes, nach dem Original.

zurückreichte. Wie weit, das lässt sich nur durch Vergleiche mit jenen anderen Exemplaren wahrscheinlich machen.

Von den beiden Holzschnittwerken H² und M² hält MASSMANN das letztere für älter, weil darin die Holzschnittbilder noch mit einem handschriftlichen Text verbunden sind; der xylographische Text von H² sei dem gegenüber eine Neuerung, dieses Werk also jüngeren Ursprungs. MASSMANN stützte sich aber auf eine ungenaue Untersuchung des Originals M², an dem ich ganz anderes habe feststellen können. Um jeden Zweifel zu beseitigen, führe ich alles Thatsächliche in extenso an.

Der Handschrift M² sind einige Blätter mit neueren handschriftlichen Notizen vorgebunden, darunter die Bemerkung von v. ARETIN: „Totentanz, älteste Auflage ohne Text.“ Daneben steht jedoch von anderer Hand: „Der im Holzschnitt darunter gestandene Text (Rede und Antwort in zwei Spalten) ist leider weggeschnitten worden. Doch wurde 1839 einiges von demselben wiedergewonnen, was der Buchbinder zum Überkleben gebraucht hatte.“ Diese Reste sind beim Ritter und am Schlusse (zweiter Prediger) eingeheftet.

Die eigentliche Handschrift besteht aus 13 Blättern, deren Vorderseiten alte rote Seitenzahlen tragen. Diese beginnen mit 13; es gingen also diesen Blättern ursprünglich noch andere voraus. An Stelle der fehlenden Blätter befindet sich am Anfange der Handschrift ein Blatt von dunklerem und dünnerem, offenbar jüngerem Papier als dasjenige der folgenden bezifferten Blätter, auf dessen Rückseite das Bild des ersten Predigers aufgeklebt ist. Seine Rede mit der Überschrift: Der Prediger hie vor — ist gegenüber auf der Vorderseite des Blattes 13 niedergeschrieben, dessen Rückseite von zwei aufgeklebten Bildern, des Papstes und des Kaisers, eingenommen wird. Die Ansprachen und Antworten dieser beiden Paare stehen wiederum auf der Vorderseite des zweiten bezifferten Blattes (14); und so geht es fort bis zum letzten Blatt 25, das vorn ausser dem Text zu den zwei letzten Paaren noch die Rede des zweiten Predigers und hinten sein Bild enthält (daher die Überschrift der Rede: Der Prediger hie hernach). Die Bilder der beiden Prediger befinden sich deshalb allein auf je einer Blattseite, weil sie ungefähr doppelt so gross sind wie die übrigen Bilder. Diese sind von einem einfachen Rahmen eingefasst und bis zu diesem beschnitten. Dennoch erkennt man deutlich, dass dieser Rahmen unten sowohl auf jeder

Seite wie in der Mitte eine Fortsetzung hatte (Fig. 49 und 50) und so ursprünglich unter dem Bilde noch einen Doppelrahmen bildete, worin der erwähnte xylographische Text stand, wie das zum Ritter gehörige gerettete Stück beweist. Dieser Text ist also weggeschnitten worden, um auf jeder Seite den Platz für die zwei, zum gegenüberstehenden Text gehörigen Bilder zu gewinnen. Dort, wo der Mittelstab des Textrahmens vom Bildrahmen abgeht, befindet sich die Ordnungszahl des Paares, vom Papst angefangen bis zur Mutter. Die Bilder der beiden Prediger waren in dieser Weise mit dem Text nicht verbunden, besitzen auch keine Nummer. Wahrscheinlich befanden sich Bild und Rede jedes Predigers auf einem zusammenhängenden Doppelblatt.

Endlich sei hier noch hervorgehoben, dass die Handschrift und die Reste des xylographischen Textes sich sprachlich unterscheiden*), also auch aus verschiedenen Gegenden stammen und jedenfalls keins die Kopie des anderen ist.

So viel von dem Zustande der Handschrift M², woraus sich einige nicht unwichtige Schlüsse ziehen lassen. Der Schreiber des Manuskripts richtete zweifellos seine Niederschrift für einzufügende Bilder ein, indem er die Hälfte der Seiten für sie freiliess. Bei seiner Arbeit lagen ihm aber die später in die Handschrift eingeklebten Holzschnittbilder offenbar noch nicht vor. Diese besassen

---

*) Der Text zum Ritter lautet in der Handschrift (a) und dem Holzschnitt (b) so (die Hauptunterschiede sind im Druck hervorgehoben):

a. Her Ritter ir *seytt auch* angeschriben,
Da ir Ritterschaft nw must *treiben,*
Mit dem Tod und *seinen chnechten,*
Euch hilfet weder schimpf oder vechten.

Ich han als ein strenger Ritter guet
Der welt gedient in *hohen* mut
Nw pin ich wider Ritters orden
Mit diesen tantz getzwungen worden.

b. her ritter ir *sit ach* angeschriben,
Da ir ritterschaft nů můst *triben*
Mit de` tod und *sinen knechten*
Euch hilfet — — — — — —

Ich han als ain strenger ritter gůt
Der welt gedient in *frohem* mut
Nů bin ich wider ritt's orden
Mit disen — — — — — —

ursprünglich gerade so wie H[2] einen mit ihnen zusammenhängenden xylographischen Text, der erst abgeschnitten wurde, als je zwei Bilder auf den freigelassenen Seiten gegenüber dem zugehörigen Text aufgezogen werden sollten. Hätte der Schreiber die ganzen Holzschnittblätter vorher gekannt, so ist nicht einzusehen, was ihn veranlasst haben könnte, wesentlich denselben Text wie auf jenen Blättern nach einer anderen, mundartlich abweichenden Vorlage abzuschreiben. Wollte man trotzdem annehmen, dass er seine Niederschrift in der beschriebenen Weise einrichtete, um von den ihm bekannten Holzschnitten nur die Bilder zu benutzen und den xylographischen Text zu vernichten, so steht damit in Widerspruch, dass die Holzschnitte nicht nur unverletzt zur Handschrift kamen, sondern dass auch ihr Text erst lange nach der Herstellung des Manuskripts zerstört wurde. Dies ergiebt sich daraus, dass das Bild des ersten Predigers auf ein nachträglich eingeheftetes, merklich jüngeres Papierblatt aufgezogen wurde, nachdem vorausgehende Teile der ganzen ursprünglichen Handschrift herausgelöst und entfernt waren, und dass Teile des weggeschnittenen Textes zum Überkleben beim Einbinden benutzt wurden. Eine solche barbarische Behandlung der damals noch seltenen Bilderdrucke und der Handschrift wird man überdies dem Verfasser der letzteren, der wahrscheinlich ein Klostergeistlicher war, nicht unterstellen wollen; sie blieb einem späteren, ebenso biederen wie rohen Buchbinder vorbehalten.

Die einzig mögliche Auffassung des Thatbestandes scheint mir also die zu sein, dass die Handschrift M[2], wie dies früher nicht selten geschah (s. Wackernagel, S. 328), für Bilder eingerichtet wurde, die nicht gleich zur Stelle waren, sondern sich erst später einfanden. Sie müssen aber vor der Herstellung dieser Handschrift existiert und der Schreiber davon gewusst haben; nur mag er die Einrichtung der Holzschnitte, ihre Grösse und den Textanhang nicht gekannt haben, so dass sie zunächst nur lose zwischen die Blätter der Handschrift gelegt sein werden. Darf man ferner die Handschrift M[2] mit einiger Bestimmtheit in dieselbe Zeit versetzen, aus welcher nachweislich M[3], H[1] und die Berliner Handschrift stammen, nämlich in die vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts, so müssen die Holzschnitte M[2] etwa dem Anfang desselben Jahrzehnts angehören. Endlich ist noch hervorzuheben, dass diese Holzschnitte als ein selbständiges xylographisches Druckwerk mit Text und Bildern sich in

keiner Weise von H^2 unterscheiden; und wenn MASSMANN durch einen solchen irrig angenommenen Unterschied, nämlich den angeblichen Mangel eines xylographischen Textes in M^2, die viel spätere Entstehung des unzweifelhaften Blockbuchs H^2 zu begründen suchte, so fällt jetzt dieser Schluss mit seiner Voraussetzung. Im Gegenteil scheint nach philologischem Urteil der Text von H^2 ursprünglicher zu sein als der xylographische Text von M^2, während die Technik des Holzschnitts in beiden Fällen ganz die gleiche ist und sich auf grobe Umrisszeichnungen beschränkt, die in roher Weise mit Wasserfarben koloriert sind. Freilich sind nur die Holzschnitte von M^2 mit dem Reiber gedruckt; dies erklärt sich aber daraus, dass H^2 uns nur in der viel späteren zweiten Ausgabe bekannt ist.

Für das angedeutete Alter von H^2 dürfte noch ein anderer Umstand sprechen. Auch für die Handschrift H^1 war eine nachträgliche Aufnahme von Bildern vorgesehen; denn über der Rede des zweiten Predigers steht: Item alius doctor depictus predicando in opposita parte, de contemptu mundi (MASSMANN No. 50, S. 123 und VIII), und über dem ganzen Text findet sich „von gleichzeitiger Hand" ein weiterer Hinweis auf vorhandene Bilder „in albo codice". Dies konnten nur Holzschnitte gewesen sein, auf die der Schreiber von H^1 ebenso gerechnet hatte wie der Schreiber von M^2 auf die seinigen und die folglich vor der Entstehungszeit von H^1 (ca. 1443 bis 1447) angefertigt waren. Berücksichtigt man, dass uns aus jener Zeit nur die Holzschnittwerke des Totentanzes M^2 und H^2 bekannt sind und dass M^2 wegen einer etwas abgeänderten Reihenfolge*) für H^1 weniger passend erschien, so ist die Vermutung nicht ganz unbegründet, dass gerade die Holzschnitte H^2 für die Handschrift H^1 in Aussicht genommen, also, wie schon unsere Untersuchung über ihre Herstellung wahrscheinlich machte, in der That im Anfang der vierziger Jahre entstanden waren.

Nachdem es sich herausgestellt hat, dass der Mangel eines zweiten Predigers in H^2 wahrscheinlich auf einem Zufall beruht, und dass der Apotheker desselben Blockbuchs ein späterer Zusatz ist, bleibt

*) Die Handschriften M^2 und M^4, sowie die Holzschnitte M^2 haben die folgende Umstellung der Paare: 19, 18, 21, 20.

nur noch eine derartige Besonderheit, nämlich der dritte Prediger in M³ zu erläutern übrig. Seiner Anrede geht ein anonymer Spruch voraus und folgt das Schlusswort eines Toten mit dem unverkennbaren Anklang an die Sprüche der drei Lebenden und drei Toten (s. S. 92). Dieser in keinem anderen Totentanze vorhandene, durch einen Strich von dem vorausgehenden Text getrennte Anhang zeigt auch in seinem Inhalt, in den deutlichen Anklängen der „Predigt" an die Anrede des zweiten Predigers und in dem bezeichneten Spruch des Toten, die sicheren Merkmale eines jüngeren Zusatzes. Über ihm befindet sich das Datum A° 1446; er mag denn auch in diesem Jahr vom Abschreiber verfasst oder hinzugefügt sein.

Wackernagel hält übrigens auch den ersten und zweiten Prediger der Handschriften und Holzschnitte für Zusätze des 15. Jahrhunderts zu dem Grundtext, und zwar teils aus sprachlichen Gründen, namentlich aber deshalb, weil der Hinweis des ersten Predigers auf „des gemeldes figuren" auf die Illustrationen zu beziehen sei, die für alle Handschriften vorgesehen waren und bei den meisten nur infolge äusserer Umstände fehlten. Diesen Grund halte ich aber für unzulänglich.

Die Vorbereitung der Handschriften H¹ und M² auf beizufügende Bilder sehe ich nicht in jenem Ausdruck „des gemeldes figuren", sondern nur in dem für die Bilder freigelassenen Raum, in der bestimmten Bezeichnung des Platzes für die Bilder der beiden Prediger (hie vor — hie hernach) und der zusätzlichen Bemerkung über das Vorhandensein der Bilder (H¹), also in Dingen, die nicht zum Text gehörten*) und in den Handschriften M¹, M³, M⁴ fehlen, deren Verfasser an Bilder offenbar gar nicht gedacht haben. Der Hinweis des Predigers auf das Gemälde oder wie es in der lateinischen Übersetzung von H¹ heisst: pictura exemplique figura, erklärt sich aber sehr einfach durch den Vergleich mit der Pariser Danse macabre. Schon der Anfang der deutschen Ansprache: O deser werlde weysheit kint — ist eine Übersetzung von: O creature roysonnable; und ebenso liest man im Pariser Gemälde, ausser dem Hinweise auf die Danse macabre, auf dem Spruchband über dem Acteur: „Hec pictura" u. s. w., womit eben das Wandgemälde gemeint war. Daher

*) Die Überschriften der Strophen sind in den einzelnen Handschriften nicht ganz gleich und fehlen in H² vollständig.

scheint es mir sicher, dass der gleiche Ausdruck an der gleichen Stelle in unseren Handschriften und Holzschnitten dieselbe Bedeutung hatte, nämlich den folgenden Text als einen zu einem Wandgemälde gehörigen kennzeichnete.

Damit kommen wir endlich zum Vergleich unserer Texte und Bilder mit dem Klingenthaler Gemälde. Die Personen der 24 Paare und ihre Reihenfolge stimmen mit den No. 1—13, 15—21, 36—39 von Klingenthal überein (vgl. Tabelle IV), auch der zugehörige Text ist bis auf nicht wesentliche Varianten derselbe. Es ist daher kaum möglich, dafür eine andere Erklärung zu finden, als dass der Grundtext der Handschriften eine Kopie des Klingenthaler Textes war. Die verringerte Zahl der Paare, früher für ein Merkmal einer ursprünglicheren Form gehalten, ist gewiss nur auf eine willkürliche Auswahl aus der grösseren Reihe in der Vorlage zu beziehen (SEELMANN). Anders verhält es sich aber mit den Anreden der Prediger. Denn wenn auch WACKERNAGELS Ansicht, dass sie speciell für die Holzschnitte hergerichtet waren, nicht aufrecht zu erhalten ist, so können doch die schon früher erwähnten sprachlichen Gründe für ihre späte Entstehung (S. 95) noch durch eine Reihe anderer gestützt werden. Erstens ist es sicher, dass beide Prediger in Klein-Basel fehlten, also in den Handschriften nach einem anderen Vorbilde hinzugefügt wurden, das eben nur ein französisches sein konnte. Dies wird vollends bestätigt durch den ähnlichen Inhalt der Anreden der Prediger in beiden Sprachen. In der einleitenden Ansprache der Handschriften ist der Anfang geradezu eine Übersetzung der Danse macabre (s. o.); und ähnlich verhält sich die Schlussrede mit ihren Ermahnungen, stets des Endes und seiner Folgen zu gedenken, Gutes zu thun und von der Sünde zu lassen. Diese Übereinstimmung ist um so beweiskräftiger, als der übrige deutsche Text in Klingenthal und den Handschriften nichts derartiges darbietet. Endlich darf nicht übersehen werden, dass der Inhalt der Reden beider Prediger, am besten gekennzeichnet durch die Schlussverse: „Dass der Himmel wird der Frommen, in das Feuer die Bösen kommen“ — durchaus einer kirchlichen Predigt gleicht und deshalb der ganzen Auffassung des Klingenthaler Totentanzes widerspricht.

Aus allem glaube ich mit Sicherheit schliessen zu dürfen, dass die Reden der beiden Prediger in den Handschriften nach dem handschriftlichen französischen Text dazugedichtet wurden, als der

eigentliche Totentanztext nach dem Klingenthaler Gemälde oder einer gleichen anderen Vorlage zusammengestellt wurde. Das Beinhaus blieb in der ersten und allen folgenden Abschriften fort, entweder weil es keinen eigenen Text hatte oder weil der uns aufbewahrte Spruch am Beinhause (s. S. 72) ohne eine Abbildung nicht zu verstehen war.

Ihre eigentliche Bedeutung erlangten unsere Handschriften dadurch, dass sie in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die beiden bekannten und vielleicht noch andere Holzschnittwerke veranlassten und so diejenige Erscheinungsform des Totentanzes ins Leben riefen, die von Deutschland aus sich über alle Länder verbreitete und die Kenntnis des Totentanzes zu einer allgemeinen machte. Von diesen xylographischen Bilderdrucken, die mit zu den ältesten überhaupt gehören, ist H^2 wohl unter dem unmittelbaren Einfluss des Basler Bildes entstanden. Die ganze Auffassung ist zweifellos dieselbe: die Toten holen die Lebenden oder vielmehr deutlich Sterbenden zum Totentanz ab. Nur tanzen und springen sie lebhafter als in Klein-Basel. Ihre schon beschriebene Körperbildung (S. 99) weicht nur in wenigen Punkten von dem Vorbilde ab, mehr schon die Kleidung der Lebenden, namentlich der Frauen. Merkwürdigerweise begegnet uns auch in H^2 ein weiblicher Toter beim Edelmann (Fig. 46), gerade so wie ein solcher in Kermaria und La Chaise-Dieu je einem Manne zugeteilt war. Es ist schwer, bei dieser gemeinsamen ungewöhnlichen Bildung nicht an eine Entlehnung zu denken; angesichts der grossen Verschiedenheit dieser Totentänze in allen übrigen Dingen ist es aber wahrscheinlicher, dass sie aus einer gemeinsamen unbekannten Quelle schöpften (S. 47), ohne jedoch mit dieser Neuerung einen Erfolg zu erzielen. Erst Holbein war es vorbehalten, dieses Motiv voll zu verwerten.

Die Holzschnitte M^2 sind dagegen so verschieden von den Basler Bildern, als es eben der gleiche Text zulässt. Die Toten fassen ihre Partner nur siebenmal wirklich an, sonst verhalten sie sich ziemlich indifferent; nicht selten sitzen sie oder die Lebenden oder selbst beide, wie z. B. im ersten Bilde, wo der Papst scheinbar bloss dem Toten zuhört, der ebenfalls sitzend die Sackpfeife bläst (Fig. 49). Vielleicht war diese Auffassung durch andere verwandte Bilder jener oder einer älteren Zeit (Gespräche mit dem Tod?) beeinflusst;



Fig. 49. Papst aus den Münchener Holzschnitten des Totentanzes, nach dem Original.

jedenfalls ist dem Zeichner die Bedeutung des Totentanzes nicht völlig klar und dessen bildliche Darstellung in Klingenthal unbekannt gewesen, während er sich an alles, was der Text angab, beinahe ängstlich hielt. So lässt er den Toten eigentlich nur dort tanzen, wo dieser es im Texte selbst ausspricht, bei der Kaiserin; und noch naiver illustriert er das Wort: Her Ritter ir seytt angeschriben, da ir Ritterschaft nw must treiben —, indem er den sitzenden Toten den betreffenden Zettel vorweisen lässt (Fig. 50). Daneben sind die Totengestalten durchweg ungeschickter, lebloser gezeichnet als in H² und ohne jede Spur eines humoristischen Gedankens, wie ein solcher in H² nicht selten auftaucht, z. B. in dem Toten, der dem Kaufmann auf irgend einem Krämergefäss vortrommelt (Fig. 47)



Fig. 50. Ritter aus den Münchener Holzschnitten des Totentanzes, nach dem Original.

oder dem Toten, der der Mutter die Haube geraubt und sich aufgesetzt hat u. s. w.

Die Unbefangenheit, mit der der Zeichner von M^2 vorging, hat ihn endlich noch zu einer Neuerung veranlasst, die mit dem ursprünglichen Sinn des Totentanzes im Widerspruch steht, aber später Nach-

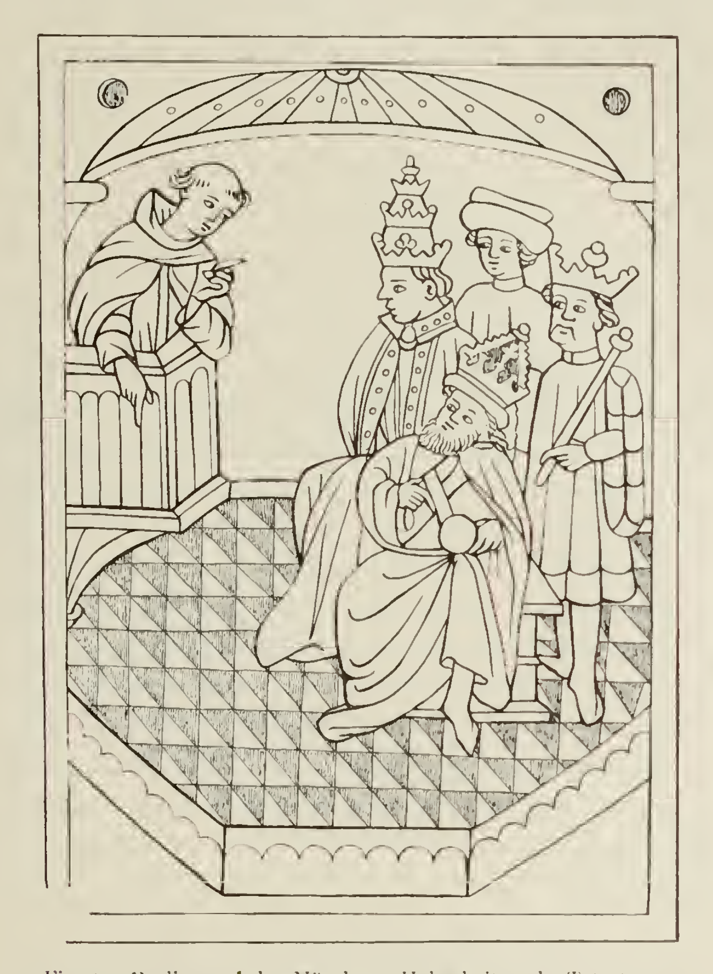


Fig. 51. Prediger aus den Münchener Holzschnitten des Totentanzes, nach dem Original.

ahmung gefunden hat. Der erste Prediger, der doch zu den Zuschauern des Schauspiels oder den Beschauern des Gemäldes redet, hat in M^2 als Zuhörer einige von den Personen, die im folgenden Totentanz auftreten (Papst, Kaiser, König, Herzog; Fig. 51); und die Kanzel des zweiten Predigers steht auf einem Haufen von Schädeln, von denen einige die Kopfbedeckung jener erstgenannten

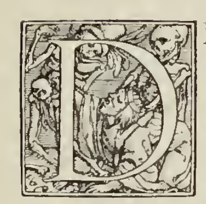
gekrönten Häupter und eines Bischofs tragen. Ein deutlicher Beweis, wenn es eines solchen noch bedurfte, dass der Zeichner ohne Kenntnis nicht bloss des Basler Gemäldes, sondern jeder derartigen Darstellung und vielmehr ganz im Sinne der Lehrgedichte arbeitete. Diese Auffassung fand aber auch damals weniger Anklang als die lebendigere und kühnere von H^2; denn während M^2 ohne kenntliche Wirkung blieb, erfreute sich H^2 einer nicht geringen Verbreitung, wie einerseits die besprochene zweite Auflage und dann eine anderweitige Verwertung dieser Holzschnitte anzeigt. Einzelne Entlehnungen daraus werde ich noch zu erwähnen haben und beschränke mich hier auf die Bemerkung, dass dieser Totentanz wahrscheinlich in extenso in einem Wandgemälde wiederholt wurde. FRIMMEL hat von einem Totentanz in Metnitz (Kärnten) drei Paare abgebildet, worin der Edelmann, die Edelfrau und der Kaufmann von H^2 in der richtigen Reihenfolge nicht zu verkennen sind. Bezeichnend dafür ist die merkwürdige Lage des Schwertes beim Edelmann, die ganze Figur der Edelfrau und der Tote des Kaufmanns, dessen improvisierte Trommel jedoch in eine richtige verwandelt ist. Weitere Indicien für diese Entlehnung enthält die Beschreibung LIPPMANNS (No. 38), wonach, ausser den bekannten 24 Ständen, vor dem Arzt ein neues Paar mit einer unbekannten 25. Figur, also dem Vertreter des Apothekers, hinzukam und der erste Tod ebenfalls auf zwei Pauken spielt wie in H^2. Allerdings kamen die Zuhörer des ersten Predigers und zum Schluss die Gruppe unbekannter Personen hinzu: jenes nach dem Vorbilde von M^2, dieses eine Reminiscenz an die alte Danse macabre, also ein weiteres Zeugnis dafür, dass alle diese nichtbaslerischen Figuren nachträglich nach französischen Quellen hinzugefügt waren.

Der „Dotendantz mit Figuren, Klage und Antwort“ u. s. w. (vgl. MASSMANN No. 49, S. 84) ist ein Typendruck mit Holzschnitten vom Ende des 15. Jahrhunderts, der aber weder einem bestimmten Vorbilde folgt, noch sich durch Originalität auszeichnet. Es ist zum grossen Teil eine Anhäufung von Reminiscenzen an die Danse macabre, das Lübecker und das Grossbasler Gemälde und deren Texte, wobei Ermahnungen zur Reue, Androhung himmlischer Strafen und Ähnliches die Hauptrolle spielen; ein Machwerk, das wenigstens

für die Geschichte der gemalten Totentänze wenig belangreich ist. Ich benutzte das von MASSMANN als zweite Ausgabe bezeichnete Münchener Exemplar. Eine vollständige Kopie der Bilder nach dem verlorenen Strassburger Exemplar befindet sich in dem Buch von KASTNER, Les danses des morts.

X.

DER GROSSBASLER TOTENTANZ.



ER Totentanz auf der Kirchhofsmauer des Dominikanerklosters in Gross-Basel ist von allen ähnlichen Wandgemälden am längsten und weitesten bekannt und berühmt gewesen. Seine Lage an einem öffentlichen Ort der von Fremden vielbesuchten Stadt machten ihn zu einer Sehenswürdigkeit, deren Ruf sich durch Jahrhunderte erhielt und die sowohl zu manchen freien Nachahmungen (s. BERN, HOLBEIN) wie zu zahlreichen Kopien in Holzschnitt und Kupferstich (FROHLICH, MERIAN, CHOVIN) Veranlassung gab, wodurch ihre Kenntnis noch weiter verbreitet wurde*). Auch sorgte die Stadt Basel in früheren Zeiten für die Erhaltung des Gemäldes; es wurde, weil ursprünglich an eine offene Mauer gemalt, durch ein Dach und ein Holzgitter gegen die Unbilden des Wetters und sonstige Beschädigungen geschützt**) und mehrfach, 1568, 1616, 1658 und 1703 ausgebessert (MASSMANN No. 50, S. 49 f.). Zu BÜCHELS Zeit (1773) war es freilich wieder sehr verdorben; wenn aber auch eine Ausbesserung unterblieb, so war doch das Interesse am Gemälde noch nicht ganz erloschen, da BÜCHEL eine besonders schöne Kopie „aus hohem obrigkeitlichen Befehl abgeschildert“ hat. Erst 1805 wurde die Mauer mit dem berühmten Totentanz, um die Ausbesserungskosten zu sparen, auf

*) In älterer Zeit wurde selbst H. HOLBEINS Name mit diesem Totentanz in Verbindung gebracht, besonders infolge der Fälschungen FRÖHLICHS (s. MASSMANN No. 50).

**) Diese schon von MERIAN angegebenen Schutzvorrichtungen sind am besten auf einer von ACHILLES BURCKHARDT (No. 5) veröffentlichten Zeichnung von 1805 wiedergegeben.

Anordnung der Stadtverwaltung abgetragen, wobei nur geringe Reste gerettet wurden, die sich gegenwärtig im Historischen Museum von Basel befinden (vgl. No. 5).

Trotz der geschilderten Berühmtheit unseres Totentanzes war er keineswegs eine originale Arbeit. Als Büchel den Klingenthaler Totentanz entdeckte, konnte ihm dessen grosse Übereinstimmung in Text und Bildern mit dem Grossbasler Gemälde nicht entgehen. Da ihm der letztere in allen Stücken „verbessert“, d. h. von einer vollkommeneren Malerei zu sein schien, erklärte er ihn für eine Kopie des Klingenthaler Gemäldes. Dieser Ansicht schlossen sich die späteren Untersucher des Totentanzes an, bis erst neuerdings Burckhardt-Biedermann dagegen auftrat, das unleugbar jüngere Gepräge des Grossbasler Bildes ausschliesslich für die Folge der späteren Übermalung durch Klauber (1568) und dieses in seinem ursprünglichen Zustande für das eigentliche Original des Basler Totentanzes erklärte. Der Versuch Burckhardts, diese neue Auffassung und Deutung der Basler Totentänze im einzelnen zu begründen, ist insofern ganz berechtigt und dankenswert, als er zu einer genaueren Kritik dessen zwingt, was seit so langer Zeit und namentlich auf Grund der irrigen Datierung des Klingenthaler Bildes ohne weiteres hingenommen wurde, nicht als Ergebnis eingehender Untersuchung, sondern als Ausgangspunkt jedes weiteren Vergleichs. Überlegt man ferner, welche Rolle gerade das Grossbasler Gemälde in der späteren Geschichte der Totentänze spielte (s. o.), so versteht es sich von selbst, dass die von neuem aufgeworfene Frage nach den Prioritätsrechten der beiden Basler Klöster im Vordergrunde jeder weiteren Untersuchung steht.

Für die Prüfung des Grossbasler Totentanzes steht uns ein weit grösseres Material zu Gebot als für das Klingenthaler Gemälde, nämlich erstens die noch erhaltenen Reste des Originals*) und dann die mehrfachen Kopien. Jene Reste sind aber nach ihrer Entfernung von ihrem ursprünglichen Platz, wo sie schon Büchel sehr verblichen fand, stark übermalt worden; und da sie zudem nur die

*) Es sind die folgenden 18 Stücke: ein Fragment des Beinhauses, der Kaiser, die Königin, Bischof, Herzog, Herzogin, Graf, Jurist, Ratsherr, Arzt, Edelmann, Edelfrau, Kaufmann, Äbtissin, Waldbruder, Herold, Koch, Bauer. Die unteren Partien und die Toten fehlen in diesen Originalstücken ganz. Einige andere Stücke, die gleichfalls gerettet waren, sind verschollen (No. 5, S. 201, No. 50, S. 55).

Oberkörper der Lebenden enthalten, können sie bloss dazu dienen, die Treue der Büchelschen Zeichnung im allgemeinen zu bezeugen.

Die Kopien stammen sämtlich aus der Zeit nach der Klauberschen Übermalung (1568). Es sind dies die Fröhlich-Mechelschen Drucke mit Holzschnitten (Fröhlich 1588, 1608, Mechel 1725 bis 1796), die Kupferstichausgaben von Merian (von 1621 an) und von Chovin (von 1744 an), endlich die Handzeichnungen von Büchel (1773), die Massmann für seinen Atlas vollständig stechen liess. Diese Büchelschen Zeichnungen sind in Basel in zwei Exemplaren vorhanden: 1) die aquarellierte erste Kopie in der Universitätsbibliothek, 2) die in leuchtenden Deckfarben ausgeführte Wiederholung in der Kunstsammlung. Dieses zweite Exemplar unterscheidet sich vom ersten nicht nur durch die feinere Ausführung — es ist die „obrigkeitlich" bestellte Kopie — sondern auch durch manche Zusätze. Vorn steht das Bild der Klosterkirche und des Kirchhofs, an dessen Mauer das Schutzdach mit den hölzernen Säulen die Stelle des Gemäldes bezeichnet; ferner ist die Luft durchweg sehr ausführlich gemalt, wovon No. 1 nichts enthält. Ich habe zu meinen Kopien dieses letztere Exemplar (No. 1) benutzt.

Die Fröhlich-Mechelschen Drucke (s. No. 49, S. 30) enthalten bekanntlich trotz des täuschenden Titels (No. 51) nur die Grossbasler Verse, während die Mehrzahl der Holzschnitte schlechte Kopien des Holbeinschen Totentanzes sind. Von den übrigen Bildern sind einige aus verschiedenen Nachahmungen zusammengesetzt*) und nur wenige sind Nachbildungen von Grossbasler Bildern. In den Fröhlichschen Ausgaben sind es bloss das Bild des Kochs, die Schlussgruppe des Malers mit seiner Familie (aus zwei Grossbasler

*) Dazu gehören: 1) Das Papstbild, worin das Motiv des im Sessel getragenen Papstes aus dem Berner Totentanze wiederkehrt; doch sind die Träger nicht junge Kleriker wie in Bern, sondern verkleidete Tote, und der Papst wird nicht von einem Toten überfallen (Bern), sondern ein solcher geht bloss neben dem Sessel her. Der Tote mit dem Kardinalshut ist dagegen eine Kopie nach Holbein (Papstbild). 2) Das Bild des Kardinals, dessen Toter halb nach Holbein (alter Mann), halb nach dem Berner Bilde (Bischof) kopiert ist; der Kardinal selbst und der Hintergrund sind dagegen freie Erfindung. 3) Im Bilde der Jungfrau stammt der Tote mit der Totenfahne aus Gross-Basel (König), das übrige ist aber neu, ohne jeden Anklang an das Berner Bild, wie es Massmann annimmt. 4) Der Heide und die von ihm geführte Frau sind freie Nachahmungen nach dem Grossbasler Heiden und der Heidin, der weibliche Tote ist mehr oder weniger frei erfunden. — Massmann hält auch das Bild des Königs bei Fröhlich für eine Nachahmung des Berner Vorbilds; es ist aber unverkennbar eine allerdings rohe Kopie des ersten Paares auf der Holbeinschen Dolchscheide mit dem Totentanz.

Bildern zusammengezogen) und der Sündenfall*); in den Mechelschen Ausgaben kamen dazu: Äbtissin, Pfeifer, Jude und Heidin. Diese vier Bilder verdienen aber keine weitere Beachtung, denn sie sind, wie ich finde, nach Durchzeichnungen von Merians Bildern hergestellt. Von den sämtlichen Fröhlich-Mechelschen Abbildungen des Grossbasler Gemäldes sind also nur die drei erstgenannten (Koch, Maler, Sündenfall) als diesen Ausgaben eigentümliche anzusehen.

Ungleich wichtiger sind die drei anderen vollständigen Kopien des Grossbasler Totentanzes, die aber bisher nicht genau miteinander verglichen worden sind, obgleich davon die richtige Vorstellung von seinem Zustande seit 1568 abhängt. Die Zahl und Reihenfolge der Bilder ist in allen drei Kopien dieselbe mit folgenden Ausnahmen: bei Merian und Chovin sind der Maler und seine Familie offenbar umgestellt, zu Büchels Zeit fehlten aber schon beide Bilder, indem eine neue, viel breitere Darstelluug des Paradieses mit dem Sündenfall sie überdeckte (Büchel, Massmann, No. 50, S. 117 und 119, Burckhardt, No. 4, S. 68)**). Auch in den allgemeinen Umrissen der einzelnen Bilder herrscht bei den drei Kopisten meist Übereinstimmung; dagegen sind die Abweichungen im Detail sehr zahlreich und bemerkenswert.

*) Burckhardt ist allerdings anderer Ansicht. Fröhlich machte zu dem von ihm gelieferten Holzschnitte des Sündenfalls eigene Verse; „daraus schliesse ich (sagt Burckhardt): Fröhlich fand keinen auf den Sündenfall bezüglichen Reim, folglich auch kein dazu gehöriges Bild vor" (S. 66). Deshalb ahmte er, nach Burckhardts Ansicht, das bezügliche Bild Holbeins nach, während der gleiche Gegenstand erst bei der nächstfolgenden Ausbesserung des Grossbasler Gemäldes (1616) in dieses und dann unter die Kupferstiche Merians aufgenommen wurde. Ich erwähne diese an sich wenig belangreiche Konjunktur Burckhardts als Beispiel für die geringe Beachtung, die er den Bildern schenkte. Denn der „Sündenfall" von Fröhlich und von Merian gleichen einander vollkommen (in beiden Bildern: Adam und Eva stehend, jener mit einer ungewöhnlichen Handgebärde, hinter ihnen ein Einhorn) und sind von Holbeins Sündenfall (Adam vom Baum pflückend, Eva am Boden ruhend, das Einhorn fehlt) grundverschieden. Obgleich also die zwei ersten Bilder als Kopien desselben Vorbildes, als was sie ausgegeben wurden, sich auch thatsächlich auf den ersten Blick erweisen, und Holbeins Holzschnitt ebenso selbstverständlich ausser Vergleich bleiben muss, nimmt Burckhardt das Gegenteil an, bloss weil er die Anwesenheit eines biblischen Bildes ohne Spruch für unwahrscheinlich hält! — Auf seine andere Hypothese, dass in Gross-Basel am Schluss der Reihe sich bis 1616 noch das Bild des Türken befand, gehe ich nicht weiter ein, da sie ausschliesslich auf einigen Versen des notorischen Fälschers Fröhlich beruht.

Woher Vögelin auf die ganz bestimmte Behauptung kam, dass der Sündenfall des Grossbasler Totentanzes eine Zuthat Merians sei (No. 1, S. 87), ist mir unbekannt; wie der Augenschein lehrt, ist sie unrichtig, da dasselbe Bild schon bei Fröhlich vorkommt.

**) Massmanns Atlas enthält trotzdem in der Reihe der Büchelschen Bilder jene beiden Scenen, nämlich Kopien nach Merian, ohne dass dazu eine Erklärung gegeben wäre.

Chovins Kupfer werden allgemein als Abdrücke der „aufgekratzten“ oder „nachgearbeiteten“ Merianschen Kupfer angesehen (Massmann No. 49, S. 79, No. 50, S. 117; Burckhardt No. 4, S. 62). Wer sich aber nicht auf eine flüchtige Besichtigung beschränkt, sondern wirklich untersucht, nötigenfalls mit Hilfe von Durchzeichnungen, überzeugt sich leicht, dass Chovin ganz neue Stiche lieferte, und obwohl er sich meist an sein Vorbild Merian hielt, die im Vorbericht des Verlegers angegebenen „Verbesserungen nach dem Original“, d. h. nach dem Gemälde wirklich vornahm. Denn diese Korrekturen der Merianschen Figuren stimmen mit den überaus genauen Büchelschen Zeichnungen überein. Man könnte hieraus zunächst schliessen, dass das Gemälde in der Zeit zwischen der Anfertigung der Merianschen (1621) und Chovinschen Kupfer (1744) durch eine der bekannten Übermalungen von 1658 und 1703 entsprechend abgeändert sei, welche Abänderungen dann von Chovin und Büchel gleicherweise kopiert wurden. Diese Erklärung wird aber dadurch hinfällig, dass in zahlreichen Fällen direkt nachgewiesen werden kann, dass Merian und auch Chovin, soweit er dem ersteren folgte, sich Abweichungen vom Original erlaubten, die Büchel gewissenhaft vermied.

1) Die Toten des Papstes und des Kochs sind bei Merian so dicht an ihre Partner herangerückt, dass sie von ihnen teilweise verdeckt werden, während sie bei Büchel auf Armlänge von ihnen entfernt sind (Fig. 52, 53). Sollte die letztere Stellung bei einer Ausbesserung des Gemäldes aus der ersteren entstanden sein, so mussten die Toten nicht nur ganz neu gemalt, sondern die Gruppen erheblich verbreitert sein. Dies war aber nicht möglich; denn wenn man die von Büchel überlieferten Masse des ganzen Gemäldes und seiner Figuren mit seinen Zeichnungen vergleicht, so ergiebt sich, wie ich durch ausführliche Messungen fand, dass die Zwischenräume zwischen den einzelnen Gruppen ganz minimale waren, die die vorausgesetzte Verbreiterung der letzteren nicht gestatteten. Durch die Verschiebung des Toten hinter den Koch (Merian) ging aber auch seine bekannte Ähnlichkeit mit einem Holbeinschen Toten (s. u.), die bei Büchel so klar zu Tage tritt und daher nicht zufällig sein kann, vollständig verloren. Aus allem geht also hervor, dass nur die Büchelsche Zeichnung den ursprünglichen Zustand der beiden Bilder (Papst, Koch) wiedergiebt, Merian aber abänderte.



Fig. 52. Koch aus dem Grossbasler Totentanz, nach Büchel.

Letzterer hatte aber auch einen ganz leicht ersichtlichen Grund für seine Abänderung, nämlich denselben, der auch Mechel veranlasste, bei der erwähnten Durchzeichnung der Merianschen Bilder (Äbtissin, Pfeifer, Jude, Heidin) die Figuren zusammenzurücken: sie hätten sonst, ebenso wie die Bilder des Papstes und des Kochs bei Merian, in dem nun einmal gewählten Format der Holzschnitte und Stiche keinen Platz gefunden. Dies wird ganz evident, wenn man beachtet, dass auch die Laute des Toten der Herzogin von Merian mit einem scharf gebogenen Griffbrett gezeichnet ist, das, gerade gestreckt, wie es bei Büchel zu sehen ist, weit über den Rand des Kupferstichs hinausgegangen wäre (Fig. 54, 55). Die Zusammenschiebung der Gruppe des Kochs findet sich übrigens schon bei Fröhlich, ist also von diesem erfunden und von Merian kopiert, wofür auch noch andere gleich zu erwähnende Merkmale sprechen*).

2) Der von Merian und Chovin nachgezeichnete Fröhlichsche Koch unterscheidet sich vom Büchelschen eigentlich nur in Äusserlichkeiten, die aber nicht ohne Bedeutung sind.



Fig. 53. Koch aus dem Grossbasler Totentanz, nach Merian.

*) Es ist übrigens interessant zu verfolgen, welche Mühe Merian und Chovin sich gaben, die durch Fröhlichs Vorgang vollkommen verdorbene Totengestalt, namentlich ihre Beinstellung zu verbessern.

Büchel lässt das Messer des Kochs auf dessen rechter Seite hängen; infolge der Fröhlichschen Abänderung konnte es da nicht sichtbar bleiben und wurde daher auf die linke Seite verlegt. Nach Büchel trägt der Koch über dem Rock eine kurze, seitlich aufgesteckte Schürze, die daher viele Falten in flachen Bögen von einer Seite zur anderen wirft; Fröhlich und nach ihm Merian zeichnen statt der Schürze einen kurzen und ganz faltenlosen Rockschoss. Dass Büchel die Schürze nicht erfunden hatte, beweist der Umstand, dass Chovin den Rockschoss zwar nach seinem Vorbilde Merian unverdeckt liess, aber mit den beschriebenen Falten der Schürze versah; dies war freilich ganz widersinnig, entsprach aber der Gewohnheit unseres Kopisten, seinen beiden Vorbildern, Merian und dem Originalgemälde, gleichzeitig gerecht zu werden. Jene Schürze ist aber auch älter als Merians und Fröhlichs Abbildungen, da sie bereits an dem Koch in Klingenthal (Fig. 35), in den Heidelberger Holzschnitten und endlich an dem Koch in Bern (Fig. 59) vorkam, dessen Formverwandtschaft mit seinem Kollegen in Gross-Basel allgemein anerkannt ist. Kurz, der Fröhlichsche Koch und ihm nach der Meriansche sind eine freie Variante nach dem Original, das nur von Büchel treu überliefert wurde.

3. Ein schönes, von Klingenthal überkommenes Motiv ist die tiefe Neigung des Kopfes der Sterbenden, das Büchel am rechten Platz nirgends vermissen lässt, Merian aber gelegentlich ganz fortlässt. Die Treue der Büchelschen Kopie in diesem Stück erweist sich unter anderem aus dem zufällig erhaltenen Original der Herzogin (s. S. 112 und das erste Blatt in Massmanns Atlas); dass dagegen Merians vollkommen gerade, hölzerne Figur der Herzogin (Fig. 54, 55) nicht etwa einen älteren Zustand des Gemäldes wiedergiebt, erkennt man aus der analogen Behandlung des Krämers (Fig. 56, 57). Dass dieser mit der Hand nach dem Kopf greift, ist eine ebenso natürliche wie schöne Gebärde, wenn sie sich, wie in Büchels Zeichnung, mit einer seitlichen Neigung des Kopfes und des ganzen Oberkörpers verbindet; bei dem völlig steifen Krämer Merians ist dieselbe Gebärde unverständlich, beinahe komisch und zugleich ein sicheres Zeichen eines unachtsamen Kopisten, der nur das Auffälligste, aber nicht den ganzen Zusammenhang beachtet. Der Erfinder des ganzen Motivs konnte die Handgebärde nicht ohne eine entsprechende Körperhaltung darstellen; und wenn Merian in anderen Fällen, z. B. beim Jüngling, das Zusammensinken des Sterbenden



Fig. 54. Herzogin aus dem Grossbasler Totentanz, nach Büchel.

richtig wiederholt, so beweist er eben, dass er es in den ersten Fällen an der Genauigkeit der Kopie fehlen liess.

Noch auffälliger ist dies in den folgenden Beispielen.

4. Der Tote der Herzogin hat nach Büchels Zeichnung ein eigentümliches Lendentuch umgebunden; bei Merian scheint es zu fehlen. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man aber auch im Kupferstich die Umrisse des Tuches, freilich nur in einer punktierten Linie. Dies kann nichts anderes heissen, als dass Merian von dem fraglichen Lendentuch nur halbverwischte Reste im Gemälde vorfand und sie in seiner Kopie ebenso wiedergab; jenes Tuch war also thatsächlich schon früher gemalt gewesen und wurde von einem Restaurator nach Merians Zeit wiederhergestellt, so wie es uns Büchel überliefert hat. Man würde sich aber täuschen, wenn man aus dem Umstande, dass Merian jene Reste des Tuches nicht selbst ergänzte, seine Kopistentreue und Gewissenhaftigkeit folgern wollte; denn statt des verwischten, von ihm aber immerhin angedeuteten Tuches zeichnete er die davon verdeckten Körperteile, die überhaupt niemals gemalt waren, vollständig aus, bewies also dadurch gerade



Fig. 55. Herzogin aus dem Grossbasler Totentanz, nach Merian.

seine Eigenmächtigkeit, oder wenn man lieber will, seine Unbefangenheit in der Ergänzung von Defekten des Originals. Glücklicherweise gefiel es ihm gleichzeitig, das Tuch anzudeuten; denn daraus geht eben hervor, dass dieses Stück nicht etwa durch eine spätere Neuerung hinzukam, was auch auf andere derartige Zusätze schliessen liesse, und dass andererseits MERIAN bei der Anfertigung seiner Zeichnung, die nach seiner eigenen Angabe 1616, fünf Jahre vor der Veröffentlichung der Kupferstiche, stattfand, das Gemälde in schadhaftem Zustande antraf, dass also dessen beglaubigte Ausbesserung in demselben Jahr (s. S. 111) erst danach vorgenommen wurde. MERIAN hatte also das Gemälde in dem Zustande der KLAUBERschen Übermalung vom Jahre 1568 vor sich.



Fig. 56.
Krämer aus dem Grossbasler Totentanz, nach Büchel.

5. Beim Pfeifer hat MERIAN den linken Überärmel aus Unachtsamkeit fortgelassen, was MECHEL mechanisch kopierte (s. S. 114), CHOVIN aber nach dem Original verbesserte, wie es auch bei BÜCHEL zu sehen ist.

Dies sind nur die wichtigsten Abänderungen, die MERIAN bei der Wiedergabe des Grossbasler Totentanzes vornahm; ihre Zahl lässt sich aber noch um alle die Fälle vermehren, in denen die abweichende Zeichnung BÜCHELS mit der entsprechenden Figur bei CHOVIN oder im Klingenthaler Gemälde übereinstimmt, wodurch ihre Richtigkeit gegenüber den Kupfern MERIANS bezeugt wird*).



Fig. 57.
Krämer aus dem Grossbasler Totentanz, nach Merian.

*) Vgl. unter anderem das Bild des Predigers (Hose des Bauern), des Papstes (Kreuz und Kranz des Toten), des Juristen und des Juden (Kopfbedeckung), des Kaufmanns und des Jünglings (Schuhe), der Jungfrau (Kranz des Toten), des Vogts (Schlange des Toten), des Bauern (Glatze).

Dann bleiben aber nur so wenige zweifelhafte und unbedeutende Differenzen übrig, dass sie das Gesamtergebnis kaum berühren, wonach das Grossbasler Gemälde seit 1568, bis auf die Vernichtung der beiden letzten Bilder (der Maler und seine Familie), keine nennenswerte Veränderung erlitten hat, und dass sein Zustand in derselben Zeit nur von Büchel richtig wiedergegeben ist, nicht aber von Merian, der jede Abänderung für erlaubt hielt, die ihm passend schien*).

Und zwar bezieht sich dieser Unterschied nicht nur auf die beschriebenen Details an den einzelnen Personen und ihre Gruppierung, sondern auch auf die allgemeine Bildung der Toten. Aus Merians Kupfern gewinnt man eine ganz falsche Vorstellung von den Totengestalten des ursprünglichen Grossbasler Totentanzes (Fig. 52—55). Sie sind bei ihm kaum noch mager zu nennen und oft mit recht kräftigen Gliedmassen, unter anderem beinahe durchweg mit Waden versehen, was um so mehr mit dem Bauchschlitz und den zerrissenen Weichteilen im Widerspruch steht, die an einigen dieser Gestalten nach dem Original wiederholt sind. Bei Büchel sieht man solche Gegensätze nicht; die übertriebene Magerkeit und Schmalheit der Toten, die stark hervortretenden und nicht selten blossgelegten Knochen bezeugen das Bestreben, den traditionellen nackten Schädel mit einem Körper zu verbinden, der den Eindruck einer wirklichen, mehr oder weniger verwesten Leiche macht. Nachdem uns Büchels Kopie schon in so vielen Dingen als eine treue Wiederholung des Gemäldes seit 1568 erschien, werden wir auch in dieser Beziehung seine Darstellung für die glaubwürdigere erklären und darauf hin in Gross-Basel einen sehr verständlichen Fortschritt gegenüber den mehr charakterlosen Totengestalten Klein-Basels anerkennen.

Damit ist der Vergleich von Merian und Büchel vorläufig erledigt, und zwar ausschliesslich zu Gunsten des letzteren. Dies fällt aber nicht ohne weiteres mit der von Burckhardt geäusserten Ansicht zusammen, dass das Grossbasler Gemälde von 1568 an keine wesentlichen Veränderungen erlitten hätte; denn er geht dabei gerade

*) Über den landschaftlichen Hintergrund einiger Bilder lässt sich ein sicheres Urteil nicht fällen. Bei Merian fehlt er ganz, Chovin zeichnet ihn einigemal in der zweiten Hälfte der Reihe, Büchel auf den neun ersten Bildern. Ursprünglich ist er jedenfalls nicht, wann er aber dazukam, lässt sich nach jenen Daten nicht entscheiden.

davon aus, was ich widerlegt habe, dass nämlich MERIAN es „genau" in dem Zustande von 1616 kopierte und BÜCHEL 1773 „kaum noch in unbedeutenden Einzelheiten" von ihm abwich (No. 4, S. 62). Beides ist unrichtig; und die nachgewiesenen Abweichungen MERIANS vom Original und daher von BÜCHEL sind, wie sich zeigen wird, durchaus nicht bedeutungslos. BURCKHARDT beachtete eben in den Bildern vornehmlich oder ausschliesslich den allgemeinen sachlichen Inhalt als Illustration des Textes, nicht ihren selbständigen Wert, ihre Ausführung; deshalb entging ihm auch so vieles, was auch für seine Untersuchungen wichtig war.

In BÜCHELS Zeichnungen lernen wir das Grossbasler Gemälde kennen, so wie es nach der Übermalung von 1568 aussah; es bleibt nun vor allem zu untersuchen übrig, ob diese Übermalung wirklich eine so eingreifende war, wie es BURCKHARDT annimmt, was darauf hinauslaufen würde, dass KLAUBER im genannten Jahr eine vollkommene „Neumalung des ganzen Gemäldes" vornahm (BURCKHARDT S. 72). Ich wende mich zuerst zu den von BURCKHARDT und seinen Vorgängern besonders aufgeführten Veränderungen dieser Art.

Die beiden letzten Bilder, die Mutter mit dem Kinde (38) und der Maler (39)*), unterscheiden sich von denselben Nummern des Klingenthaler Gemäldes, nämlich dem Kind (38) und der Mutter (39) sehr auffallend, wogegen wenigstens der Maler, der nach den Versen KLAUBERS eigenes Bildnis darstellt, unzweifelhaft mit der gleichen Figur im Berner Totentanze korrespondiert. Nach WACKERNAGEL wäre es zu umständlich, mit MASSMANN anzunehmen, dass Gross-Basel diese Bilder schon vor der Entstehung des Berner Gemäldes (1515—1520) besessen und KLAUBER nur sein und seiner Familie Bildnisse eingefügt hätte**). Daher entschied er sich für die Priorität der Berner Bilder. Ich finde aber nicht, dass jene „Umständlichkeit" WACKERNAGELS Ansicht genügend begründet, und vermisse auch hier wiederum die Zeugnisse, die sich aus den Bildern selbst so einfach ergeben. Noch weniger überzeugt BURCKHARDTS Raisonnement.

*) Über den Sündenfall, der diesen Bildern folgte, lässt sich deswegen nichts Genaueres aussagen, weil er in seinem früheren Zustande nur aus den wenig zuverlässigen Bildern FRÖHLICHS und MERIANS bekannt ist (s. o. S. 114). In dieser Form stammt er jedenfalls nicht von dem ersten Maler unseres Totentanzes; in Klein-Basel fehlte er ganz.

**) Die genauere Bezeichnung der Bildnisse KLAUBERS, seiner Frau und seines Söhnchens ist ein Zusatz FRÖHLICHS. — Beiläufig sei noch bemerkt, dass die zwei letzten Verse des Malers bei MERIAN (1725) und MECHEL (1796) fehlen.

Er erklärt als „schlagendsten Beweis“ für Wackernagels Ansicht den Umstand, dass Klauber durch die Verse über seinem Bildnis: Hans Hug Klauber, lass Malen stohn — sich geradezu einer Fälschung schuldig gemacht hätte, falls die fraglichen Bilder nicht vollständig sein Werk waren und er sich nach der Neumalung des ganzen Totentanzes nicht mit einigem Rechte als der Erfinder desselben bezeichnen durfte (Burckhardt, S. 72). Wäre denn eine solche Fälschung wirklich etwas so Unerhörtes gewesen, dass Burckhardt selbst ihre Möglichkeit gar nicht diskutiert? Wenige Jahre später (1588) gab Fröhlich sein berüchtigtes Buch mit den 33 scheusslichen Kopien nach Holbein nebst einigen anderen Bildern unter dem Titel der zwei Totentänze von Bern und Basel heraus und erhielt, wie Burckhardt angiebt (S. 64), für die Dedikation dieser ganz offenen, auch im damaligen Basel nicht zu verkennenden Fälschung vom Rate der Stadt eine Belohnung. Angesichts dieser Thatsache muss von vornherein mit der Möglichkeit gerechnet werden, dass auch Klauber sich einer Fälschung schuldig machte; und wenn er sich in Nachahmung des Berner Meisters durch den citierten Vers wirklich als den Maler des Ganzen dokumentieren wollte, so war dies, wie sich zeigen wird, in der That eine Fälschung. Nach Burckhardt würde dadurch freilich die Urheberschaft der zwei letzten Bilder des Grossbasler Totentanzes ganz zweifelhaft; meines Erachtens ist aber auch hier die Entscheidung in den Bildern selbst zu suchen.

In Gross-Basel waren seit 1568 die beiden Klingenthaler Paare des Kindes und der Mutter zu einer Gruppe mit einem einzigen Toten vereinigt; dies widerspricht nicht nur der in beiden Basler Totentänzen streng durchgeführten paarweisen Anordnung der Personen, sondern auch dem zugehörigen Grossbasler Text, der mit einigen Varianten die Klingenthaler Verse des Kindes und der Mutter mit der besonderen Anrede zweier Toten wiederholt und daher an demselben Bilde aus vier statt aus zwei Strophen besteht. Ein solcher Widerspruch konnte nicht von dem ersten Maler herrühren, der sich eine so willkürliche Abweichung vom Texte nirgends erlaubte, sondern nur von einer späteren Übermalung, indem der Wunsch, dem Maler einen Platz zu schaffen, die Vereinigung von Mutter und Kind auf einem Bilde veranlasste. Diese Neuerung konnte aber nur von Klauber stammen; denn einmal ist von einer

Übermalung des Grossbasler Totentanzes vor 1568 nichts bekannt, und dann gehören die Trachten in den beiden neuen Bildern eben nur in die Zeit KLAUBERS. Dies gilt nicht einmal so sehr von der spanischen Tracht des „Malers" wie von derjenigen der „Mutter", deren Kostüm für die Jahre 1550 bis 1600 geradezu bezeichnend ist (vgl. HEFNER-ALTENECK, III, 32).



Fig. 58. Koch aus dem Grossbasler Totentanz, nach Büchel.

Neben den zwei letzten Bildern gilt auch das Bild des Kochs für eine Nachahmung des gleichen Gegenstandes in Bern (Fig. 58, 59). WACKERNAGEL sucht dies dadurch zu begründen, dass der Koch in Gross-Basel für die übrige Malerei desselben Cyklus „fast zu gut" sei, namentlich mit Rücksicht auf das so viel geringere Vorbild in Klingenthal, und dass andererseits MANUEL, der Maler des Berner Totentanzes, zu selbständig war, um nach einer Grossbasler Vorlage zu arbeiten. Dieser letztere Grund ist aber hinfällig, da MANUEL, wie sich zeigen wird, sich eine ganze Reihe von Nachahmungen gestattete. Ferner ist das Urteil WACKERNAGELS über den ästhetischen Wert unserer Figur wenig konsequent, da er doch gleichzeitig die vorzüglichen Bilder der Jungfrau, des Waldbruders und anderer Personen in Klingenthal mit allen übrigen,



Fig. 59. Koch aus dem Berner Totentanz.

teilweise sehr viel schlechteren Figuren desselben Gemäldes unbedenklich einem und demselben Maler zuschreibt. Überhaupt darf aber in unserem Fall nicht die ästhetische Abschätzung einer Figur den Ausschlag geben, sondern nur die Untersuchung, ob sie dem besonderen Charakter der ganzen Malerei entspricht. Und für den Grossbasler Koch ist dies, wie ich finde, durchaus zu bejahen. Seine Verschiedenheit von dem Koch in Klein-Basel ist dieselbe, wie bei den übrigen Ständen, z. B. wie bei den beiderseitigen Darstellungen der daneben stehenden Heidin (Fig. 73, 74): in beiden Fällen ist der Fortschritt der Zeichnung in Gross-Basel der gleiche wie in der ganzen Reihe, indem die Auffassung lebendiger, die Haltung freier geworden ist. So ist auch beim Koch an Stelle des festen Stehens (Klein-Basel) eine gewissermassen tänzelnde Bewegung getreten (Gross-Basel), indem er den Boden nur mit der Fussspitze berührt, — eine Stellung, die für den Grossbasler Maler sehr bezeichnend ist.

Geht man nun ohne die erwähnten Vorurteile an den sachlichen Vergleich der Figur des Kochs in Gross-Basel und Bern, so ist vor allem zu betonen, dass die Ähnlichkeit beider sich nur auf die ganze Haltung beschränkt und dass gerade die eben genannte, für Gross-Basel charakteristische tänzelnde Stellung in Bern ausser beim Koch bei keinem Lebenden wieder vorkommt. Dies spricht schon für die Priorität Gross-Basels. Dazu kommt die merkwürdige Verschiedenheit der Tracht. Der Grossbasler Koch trägt einen Rock mit einer Andeutung von geschlitzten Ärmeln, die bekannten eng anliegenden Strumpfhosen und hohe Stiefel mit umgeschlagenem Rand, also die bürgerliche Kleidung des ausgehenden 15. Jahrhunderts (s. H. Schedel, Bl. XI, CL, CLXXXIV). Auch der Löffel als Attribut des Kochs ist den älteren Vorbildern in Klein-Basel und H^2 entlehnt. Im Berner Bilde (1515—1520) sehen wir dagegen den Koch mit einer losen Jacke, weiten langen Hosen und einer flachen Mütze bekleidet, nicht unähnlich der heutigen Tracht der Köche.

Wie kam nun Klauber, falls er diese Berner Gestalt kopierte, darauf, ihr Kostüm mit einer ganz anderen Tracht zu vertauschen, die nicht etwa seiner Zeit (1568) angehörte, sondern beinahe hundert Jahre früher üblich war und mit den Trachten des übrigen Grossbasler Totentanzes übereinstimmte? Man kann nicht annehmen, dass er das Kostüm der früheren Figur des Kochs aus Pietät

wiederholte; denn solche Pietät war damals unbekannt, als noch alle menschlichen Figuren, falls sie nicht genaue Kopien sein sollten, in dem zur Zeit ihrer Entstehung herrschenden Kostüm gemalt wurden. Die Tracht des Grossbasler Kochs gehört aber nachweislich dem 15. Jahrhundert an, sowie er sich in seiner ganzen Auffassung dem übrigen Gemälde anschliesst; und daher bleibe ich bei der alten Ansicht, dass er so, wie wir ihn kennen, von dem ersten Maler des Grossbasler Totentanzes geschaffen wurde und dass MANUEL dessen Haltung und Figur für sein Gemälde adoptierte, aber wie üblich mit der Tracht seiner eigenen Zeit ausstattete.

Nach den völlig glaubhaften Angaben von Zeitgenossen KLAUBERS (No. 4, S. 75) und von MERIAN (Vorrede von 1649) ist das einleitende Bild des Predigers und seiner Zuhörer von KLAUBER gemalt. Dies wird freilich von WACKERNAGEL und BURCKHARDT-BIEDERMANN so aufgefasst, dass dieses Predigerbild eigentlich von Anfang an bestanden und KLAUBER nur das Bildnis Öcolampads (s. u.) eingefügt habe. Ein bestimmter Grund wird dafür nicht angegeben, dürfte aber darin zu suchen sein, dass man den einleitenden Prediger für eine typische Figur aller Totentänze hielt. Nachdem es sich aber erwiesen hat, dass sie in dem Klingenthaler Totentanz und seinem noch viel älteren Text überhaupt gefehlt hat (S. 71, 93), in die Handschriften und Blockbücher aber erst nachträglich und direkt aus französischen Quellen aufgenommen wurde (S. 106), kann das Vorkommen des Predigers in dem ursprünglichen Grossbasler Gemälde nicht mehr als ein selbstverständliches gelten. Damit entfällt jeder Grund, daran zu zweifeln, dass die angeführten Zeugnisse wörtlich zu nehmen seien, dass also KLAUBER, weil an der Gemäldewand des Predigerklosters „noch mehr Platz übrig war", auf obrigkeitlichen Befehl und zum Gedächtnis an die Reformation den Öcolampad malte, „wie er allen Ständen das heilige Evangelium prediget" (MERIAN). Insofern die Malerei sich an das Blockbuch M^2 anlehnt, könnte sie auch von dem ersten Maler des ganzen Totentanzes stammen; schwerlich hätte aber dieser die blosse Einleitung zum Totentanze mit dessen wirklichem Anfange, dem Beinhause, zu einem Bilde vereinigt, wie es thatsächlich geschah, und so die Bedeutung beider verwischt. Dies bestätigt vielmehr nachdrücklich die Urheberschaft KLAUBERS, der, wie wir an der Vereinigung von Mutter und Kind sahen, weder Sinn noch Pietät für die Überlieferung hatte.

Dagegen sind die Gründe, die Burckhardt für eine nachträgliche Korrektur an Kardinal und Bischof durch Klauber geltend machte (No. 4, S. 80, 81), durchaus stichhaltig. Sie sind nämlich treue Abbilder nicht der gleichnamigen, sondern derjenigen Klingenthaler Figuren, die in der Reihe denselben Platz einnehmen, nämlich des Patriarchen und des Erzbischofs (s. Tabelle IV). Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass sie ursprünglich ebenfalls einen Patriarchen und einen Erzbischof darstellten und erst später, bloss durch eine Abänderung der Attribute in den Kardinal und den Bischof verwandelt wurden. Auch ist der Beweggrund für eine solche Änderung leicht zu verstehen. In Gross-Basel wurden der Kardinal und der Bischof der Klingenthaler Reihe, die Hintermänner des Königs und des Herzogs, durch die Königin und die Herzogin ersetzt, so dass gerade diese beiden in allen Totentänzen vorhandenen Vertreter der höheren Geistlichkeit anfangs fehlten und nur der Patriarch und der Erzbischof zurückblieben; diese waren aber offenbar leichter zu vermissen als die ersteren, wie das Lübecker Gemälde, der „Dotendantz", der Berner und der Holbeinsche Totentanz lehren, und wurden daher in den Kardinal und Bischof verwandelt. Dies wird auch durch den Text bestätigt, der in den zwei letzten Zeilen des Kardinals mit dem Berner Text übereinstimmt, wo dieselben Zeilen aber nach dem ganzen Gedankengang ursprünglicher zu sein scheinen, so dass eine Entlehnung durch Klauber wahrscheinlich wird.

Burckhardt hat aber weiter angenommen, dass auch die Königin und die Herzogin nicht von Anfang an in Gross-Basel existierten, sondern ebenfals erst von Klauber an die Stelle des ursprünglichen Kardinals und des Bischofs eingefügt wurden, denn der Tote der Herzogin habe dieselbe Haltung wie der Tote des Bischofs in Klein-Basel, der in der Reihe denselben Platz einnimmt; folglich habe auch in Gross-Basel ursprünglich an Stelle der Herzogin der Bischof und nach Analogie an Stelle der Königin der Kardinal gestanden. Burckhardt übersieht jedoch den wesentlichen Unterschied in beiden Fällen. Bezüglich der beiden Geistlichen wurde die Verwandlung des zuerst dargestellten Standes durchaus glaublich an den betreffenden Figuren selbst, nämlich dadurch festgestellt, dass sie bis auf die Attribute ihre erste Bildung unverändert behielten. Im zweiten Fall kann aber doch bloss die entfernte Ähnlichkeit der

begleitenden Toten in No. 5 und 9 von Klein- und Gross-Basel keineswegs beweisen, dass auch deren Partner ursprünglich gleich, d. h. auch in Gross-Basel der Kardinal und der Bischof waren. Auch das von Burckhardt vorgebrachte Motiv für die angeblich von Klauber vorgenommene Änderung, nämlich eine Nachahmung Holbeins, ist nicht überzeugend. Dies kann wohl für den ersten Maler eines Bildes bestimmend sein, der seine Wahl nach freiem Ermessen trifft, aber nicht für einen Ausbesserer, der doch nicht ohne Not zwei ganz neue Figuren malt, es sei denn, dass, wie bei den zwei letzten Bildern (Maler und Familie) die Eitelkeit, sich selbst ein Denkmal zu setzen, ihn dazu veranlasste.

Die endgiltige Entscheidung geben aber natürlich die Bilder selbst. Burckhardt traut dem Klauber, obgleich er ihn für den Urheber beider Frauenbilder hält, doch nicht die Kunst zu, sie so geschaffen zu haben, wie sie uns überliefert sind; da muss wieder eine verbessernde spätere Übermalung nachgeholfen haben. Und im Zusammenhange damit scheint ihm auch das angeblich italienische Kostüm beider Figuren der Zeit der zweiten Ausbesserung des Gemäldes im Jahre 1616 anzugehören. Nun wurde aber schon gezeigt (s. S. 119), dass Merian seine Kopie *vor* dieser Übermalung, also nach dem von Klauber restaurierten Gemälde von 1568, anfertigte; und dennoch zeigen Merians Kupfer Königin und Herzogin in demselben Kostüm. Ihre Bilder müssen also, wenn sie Klauber nicht zuzutrauen sind, schon früher, also gleich bei der Entstehung des ganzen Gemäldes, in dem uns bekannten Zustande gemalt sein. Auch weiss jeder, der sich auch nur ein wenig in der Trachtenkunde umgesehen hat, dass der weite Halsausschnitt und der freie Faltenwurf des um die Brust eng anliegenden, aber in der Taille nicht abgesetzten Kleides, was wir eben in jenen Figuren sehen, dem 15. und allenfalls dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehören, 1568 und gar 1616 aber schon längst verschwunden waren und den steifen Röcken mit gesondertem Mieder und hohem Kragen Platz gemacht hatten. Schon die Berner Bilder (1515—1520) der Kaiserin, der Königin und anderer Frauen zeigen, dass damals das vom Rock getrennte Mieder aufgekommen war, während der Halsausschnitt noch bestand; und in der Zeichnung zur Dolchscheide (1520) hat Holbein das Kostüm der Basler Königin ebenfalls mit einem solchen Mieder in Verbindung gebracht, von seinen eigentlichen

Kostümbildern und Gemälden ganz zu schweigen. Auf der anderen Seite lassen sich für die Frauentrachten des Grossbasler Totentanzes genaue Seitenstücke aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nachweisen*), so dass nicht der geringste Grund dagegen vorliegt, dass schon der erste Maler dieses Gemäldes die Königin und die Herzogin im Anschluss an ihre Männer schuf und deshalb den Kardinal und den Bischof, denen diese Plätze zukamen, einfach unterdrückte. Die spätere Umwandlung der beiden übriggebliebenen hohen Geistlichen stand damit in keinem notwendigen Zusammenhang und konnte als ganz untergeordnete Arbeit selbst von einem handwerksmässigen Ausbesserer vorgenommen werden, dessen Werk die beiden vorzüglichen Frauengestalten nicht sein konnten.

Ebenso ist für alle anderen Gestalten Gross-Basels, die gegenüber Klein-Basel stark abgeändert oder ganz neu erscheinen — Ritter, Edelmann, Ratsherr, Kaufmann, Pfeifer, Herold, Schultheiss, Krämer, Vogt, Jude, Heide, Heidin — 1568 als Entstehungsjahr zurückzuweisen. Freilich legt Burckhardt darauf Gewicht (No. 4, S. 78, 82), dass neben anderen Personen ganz besonders der Ratsherr ein Kostüm des 16. Jahrhunderts trage, wie es schon Fischer (No. 19) dargethan hätte. Nun kann man dies zugeben und doch den Schluss bestreiten, dass dieses Kostüm „auf Klauber hindeute“. Denn Fischer meinte den Anfang des Jahrhunderts und nicht 1568 (a. a. O., S. 13—15); und obwohl er darin recht hat, so kam doch dieselbe Tracht schon zu Ende des 15. Jahrhunderts vor, wie aus Schedels Chronik von 1493 (Bl. XXII, XLI, CLXII, CCXL) und ganz besonders aus einer Figur vom Jahre 1490 bei Hefner-Alteneck (II, 13) hervorgeht, die ein vollkommenes Seitenstück zum Ratsherrn darbietet (für die Gamaschen vgl. ebend. II, 169).

Für die Trachten der übrigen obengenannten Personen lassen sich gleichfalls Belege aus dem 15. Jahrhundert und zwar aus Schedels Chronik beibringen: für die eigentümliche Kopfbedeckung des Grafen und des Herolds in Bl. XLI, XLVII, für die Tracht des Kaufmanns und Vogts in Bl. XXXVII, des Pfeifers in Bl. XV, des Krämers in Bl. CVII u. s. w. Dagegen fehlen in diesen Bildern durchweg die ausserordentlich breiten Schuhe oder die „Bärenklauen“, die sehr präcis den Beginn des 16. Jahrhunderts bezeichnen,

*) Für die Königin vgl. Hefner-Alteneck II, 130 (1480) und Schedel Bl. 196 (1493), für die Herzogin die Miniatur von ca. 1480 bei Le Roux de Lincy und Tisserand, S. 585.

(vgl. Fig. 80 und 83 aus dem Berner Totentanz von 1515—1520 und die noch älteren DÜRERschen Passionen), und die spanische Tracht, deren geschlitzte Ärmel und Puffen schon 1493 nicht selten sind (SCHEDEL, Bl. CV, CLXXXIV). Es folgt daraus, dass jene Grossbasler Trachten der Zeit vor 1493 angehören.

Endlich hat BURCKHARDT auch an den Totengestalten Belege für seine Theorie zu finden geglaubt. Bekanntlich hat MASSMANN zuerst darauf hingewiesen, das drei Tote des Grossbasler Totentanzes, beim Waldbruder, beim Narren und beim Koch, auffallend den drei Toten des Ehepaares, der Königin und des Abts im HOLBEINschen Totentanz gleichen. In dieser unverkennbaren Ähnlichkeit erblickt BURCKHARDT ohne weiteres die Thatsache, dass KLAUBER jene Figuren von HOLBEIN entlehnt habe (S. 78, 79) ohne zu beachten, dass MASSMANN mit demselben Recht der blossen Behauptung sich gerade für das Gegenteil aussprach und dass aus jener Ähnlichkeit die Frage erst entsteht, ob und wie sie etwa aus den Zeichnungen selbst erklärt werden könne. — Beginnen wir mit dem Toten des Kochs (Fig. 58). Auf den ersten Blick ist es klar, dass seine Ähnlichkeit mit dem Toten des HOLBEINschen Abts (Taf. 4, No. 14) nur eine allgemeine ist; im einzelnen gleicht jeder von ihnen den übrigen Totengestalten seines Cyklus. So besitzt der Tote des Kochs trotz der durchscheinenden Rippen und Wirbel einen fleischigen Unterkörper, dessen Weichteile sich bis zum halben Schenkel fortsetzen, wo sie mit rissigen Rändern aufhören: ein eigentümliches Motiv, das in den Bildern des Ritters (Fig. 37), des Chorherrn und des Blinden wiederkehrt und im Bilde des Ritters auch an den Armen wiederholt ist*). Am Unterschenkel ragt wie beim Toten der Kaiserin (Fig. 64) ein abgebrochener dürrer Knochen frei aus den Weichteilen hervor. Diese letztere Bildung, die offenbar von dem Anblick eines wirklichen Beinbruchs herrührt, kennt HOLBEIN überhaupt nicht, die hosenförmigen Weichteile am Oberschenkel hat er an der fraglichen Gestalt ebensowenig angebracht; diese hat bei ihm ganz glatte Gliedmassen mit den für HOLBEIN charakteristischen, stark ausgeschweiften Gelenklinien, die wiederum in Gross-Basel

*) BURCKHARDT bemerkt bei dieser Gelegenheit, HOLBEIN habe die Muskelfetzen von Bern entlehnt. Aus einem Totentanzbild, das KASTNER (Nr. 34, Fig. 25) nach den Miniaturen der französischen Handschrift (ca. 1480) kopierte, lässt sich aber ersehen, dass die Toten damals schon mit genau solchen Fleischfetzen gemalt wurden wie in Gross-Basel.

durchweg fehlen. Endlich lässt der Grossbasler Meister seinen Toten bloss mit den Zehen auftreten, wie in zahlreichen anderen Bildern (Kaiser, Kaiserin, König, Königin, Kardinal, Herzog, Graf, Abt, Ritter, Jurist, Edelfrau — vgl. Fig. 37, 39, 43, 64, 66, 68): eine unkünstlerische Stellung, die HOLBEIN natürlich durchweg vermieden hat. War nun die HOLBEINsche Gestalt das Original, so hat KLAUBER nur ihre allgemeine Haltung, den springenden und den Koch nach sich ziehenden Toten, in sein Bild übernommen, dagegen die bezeichnenden Eigentümlichkeiten HOLBEINS fortgelassen und dafür diejenigen der anderen Totenfiguren Gross-Basels, namentlich ihre unkünstlerische Zehenstellung, adoptiert. Dies ist allerdings möglich, aber unwahrscheinlich. Denn KLAUBER konnte doch nur von dem Wunsch geleitet sein, die HOLBEINsche Figur als eine bessere an die Stelle der alten zu setzen; warum verschlechterte er sie trotzdem, nicht durch Ungeschicklichkeit im Zeichnen, sondern durch den bewussten Anschluss an die übrigen Grossbasler Totengestalten? Warum beschränkte er solche Kopien nach HOLBEIN, die für einen Ausbesserer überhaupt nicht nötig waren, auf die drei Toten*) und erschwerte sich noch dazu die Arbeit durch die an sich nachteilige Kombination zweier Typen?

Dies sind aber nicht die einzigen Bedenken gegen die BURCKHARDTsche Annahme; es liegt uns ein positives Merkmal gegen die Autorschaft KLAUBERS an jenen Totengestalten vor. Die einzigen ihm sicher zuzuschreibenden Scenen des eigentlichen Totentanzes sind die Mutter mit dem Kinde und der Maler. Kopien davon existieren nur bei FRÖHLICH und MERIAN, beziehungsweise CHOVIN, nicht bei BÜCHEL, da sie inzwischen zerstört waren (s. S. 114). MERIAN zeichnet die Toten auf diesen zwei Bildern ebenso wie sonst auch, nämlich sehr ungenau nach einem von ihm erfundenen Typus, wie unter anderem gerade der vom Original (beziehungsweise BÜCHEL) ganz abweichende Tote des Kochs beweist (s. S. 120, Fig. 52, 53). Bei MERIAN kann man also nicht erfahren, wie KLAUBER seine selbständigen Totengestalten eigentlich gezeichnet hatte. FRÖHLICH zeigt uns die fraglichen Gestalten als vollständige und annähernd richtige Skelette**);

*) Nach BURCKHARDT soll auch der Grossbasler Krämer von HOLBEIN stammen, aber nur dem Sinn nach, nicht als Kopie, wovon hier allein die Rede ist.

**) Infolge der Vereinigung beider Gruppen, des Malers und der Frau mit dem Kinde, in einem Bilde sind bei FRÖHLICH die beiden Toten des Malers leider etwas verdeckt.

und da seine Zeichner bis auf eine Ausnahme (Bild des Kriegers vom Formschneider G S) kein Skelett gezeichnet haben, wenn es in der Vorlage fehlte, so ist es sehr unwahrscheinlich, dass gerade der ungeschicktere Zeichner H J W oder H W in der von ihm herrührenden Gruppe des Malers gleich drei Skelette an die Stelle von fleischigen Toten gesetzt haben sollte. Ich halte es daher für sicher, dass er diese Gestalten nicht willkürlich abänderte wie MERIAN, sondern sich in der Hauptsache an sein Vorbild hielt; d. h. KLAUBER hat in den einzigen Bildern, die ihm ganz bestimmt zugeschrieben werden müssen, die Toten als vollständige Skelette gemalt. Damit ist aber nicht in Einklang zu bringen, dass derselbe KLAUBER an anderen Stellen neue Totenfiguren in der allgemeinen Haltung nach HOLBEIN und in der Ausführung nach dem sonstigen Grossbasler Muster, d. h. als fleischige Körper, gemalt hätte.

Alle solche Bedenken fallen fort, sobald umgekehrt angenommen wird, dass HOLBEIN zunächst den besprochenen Toten des Kochs schon im Anfang des 16. Jahrhunderts im Grossbasler Gemälde vorfand und für sein Bild des Abtes benutzte. Einmal war ja der Grossbasler Totentanz das natürliche Vorbild für die gleichen Arbeiten HOLBEINS; dann ist es selbstverständlich, dass HOLBEIN die entlehnten Motive frei verarbeitete und ihre Mängel verbesserte, wie es für den Toten des Kochs zutrifft. Es sprechen also alle Thatsachen für diese Annahme; für das Gegenteil ist aber bisher nichts vorgebracht worden als die blosse Behauptung BURCKHARDTS.

In ähnlicher Weise erledigt sich die Frage nach der Herkunft der beiden anderen Totengestalten. Der auf der Laterne trommelnde Tote des Waldbruders ist unzweifelhaft eine Nachahmung des Toten beim Kaufmann in den Holzschnitten H^2 (Fig. 47); denn in beiden Fällen benutzte der Tote zum Trommeln ein dem Lebenden gehöriges Geschirr, dort die Laterne, die sogar im Text erwähnt ist, hier eine Art von kleinem hölzernen Kübel*). In der Ausführung des

*) VÖGELIN ist hinsichtlich der drei Totengestalten ganz BURCKHARDTS Ansicht; insbesondere der auf der Laterne trommelnde Tote in Gross-Basel setze ein Vorbild mit einer wirklichen Trommel voraus, wie es gerade HOLBEIN darbiete (No. 71, S. 54). Wie unsicher dieser Schluss ist, sehen wir aus den Heidelberger Holzschnitten. Dort hat sich der Totenkopf, den der Tote des Papstes schon in Klein-Basel als Trommel benutzt, in zwei wirkliche „Pauken" verwandelt, sowie der erwähnte Kübel von H^2 in Metniz durch eine wirkliche Trommel ersetzt ist (S. 110). Beide Fälle beweisen also gerade das Gegenteil von VÖGELINS Voraussetzung: die Trommel war nicht das unmittelbare Vorbild eines anderen, ähnlich benutzten Gegenstandes, sondern sie entstand umgekehrt erst aus dem letzteren. Die Analogie spricht also gegen VÖGELIN.

Totenkörpers hält sich aber der Grossbasler Maler an den im ganzen Gemälde üblichen Typus, während der fragliche Tote HOLBEINS (Ehepaar, Taf. 7, No. 35) wohl die allgemeinen Umrisse jener Grossbasler Figur wiederholt, aber in der Ausführung ganz abweicht; man beachte nur den Mangel der Weichteile der Bauchgegend und das breite Becken. Dasselbe gilt auch für den Toten im Narrenkleide bei HOLBEIN (Taf. 4, No. 11) und in Gross-Basel (Fig. 41). Dazu kommt jedoch, dass er in Gross-Basel, wo er den Narren führt, nur eine Variation desselben Gedankens zeigt, der schon in dem gewappneten Toten des Ritters, in dem ebenfalls mit einem Stelzfuss versehenen Führer des Krüppels u. s. w. desselben Gemäldes vorgezeichnet war, dass er also bei dieser Nachäffung des Lebenden ganz in die Auffassungsweise des ursprünglichen Grossbasler Malers passt; wogegen dieselbe Figur im HOLBEINschen Bilde der Königin schon einer näheren Erklärung bedarf*). Auf Grund aller dieser Thatsachen lässt sich auch für die eben besprochenen zwei Totengestalten genau dasselbe gegen die Priorität HOLBEINS anführen wie im ersten Falle (Koch). Die drei Totengestalten waren also schon vor HOLBEINS Zeit in Gross-Basel vorhanden und gingen erst von dort in HOLBEINS Totentanz über.

Bekanntlich giebt es aber im Grossbasler Gemälde ein wirkliches Skelett, beim Arzte, das nach BURCKHARDT in den Totentänzen „zum erstenmal, selbst HOLBEINS Bilder nicht ausgenommen, die richtige ‚Anatomey' des menschlichen Leibes wiedergiebt" (No. 4, S. 77). Er erklärt es daher für eine Nachahmung einer VESALschen Abbildung vom Jahre 1543, wo das Gerippe eine ganz ähnliche Stellung habe wie im Totentanz, und folgerichtig für ein Machwerk KLAUBERS. Man kann natürlich BURCKHARDT so wenig wie WOLTMANN, dem eigentlichen Urheber jener Ansicht, einen Vorwurf aus ihrer Unkenntnis der Anatomie machen; aber in ihren Urteilen über anatomische Dinge hätten sie doch vorsichtiger sein können. Der Tote des Arztes ist erstens in seinen Umrissen, mit der falschen Hand am rechten Arm, eine Wiederholung des entsprechenden Toten in Klein-Basel (Fig. 60, 61); folglich ist seine Ähnlichkeit mit dem VESALschen Bilde bezüglich der Stellung rein zufällig. In jene Umrisse wurde das Gerippe hineingezeichnet, aber keineswegs nach VESAL, wie jeder Kundige ohne weiteres erkennt (Fig. 61, 62).

*) WOLTMANN, No. 78, I, 271: „Im Narrenkostüm, das bei Hofe Freibrief hat, packt der Tod die Königin."



Fig. 60. Arzt aus dem Kleinbasler Totentanz, nach Büchel.

Der Schädel unterscheidet sich in nichts von den Schädeln der ganzen übrigen Reihe. Das Rückgrat hat dagegen eine auffallende Ähnlichkeit mit einem einfachen Tau, dessen Windungen aber nicht einmal mit der Zahl der Wirbel annähernd übereinstimmen (zwei statt sieben im Halse, drei statt fünf in der Lendengegend); und wo es sich weiter abwärts als verbreitertes und zu einem Stück verschmolzenes Kreuzbein zwischen die Darmbeine einkeilen und darunter in das Schwanzbein auslaufen sollte, da zeigt es sich in Gross-Basel unverändert, nur verjüngt und frei zwischen den oberen Hälften der Darmbeine schwebend. Am Brustkorbe ist nicht einmal die Zahl der Rippen richtig, seine nach unten verjüngte Form und die grosse Lücke zwischen den weit auseinander stehenden Rippenenden grundfalsch. Die Gliedmassen unterscheiden sich von denen der übrigen Toten bloss durch die Querteilungen einiger Gelenke und durch die Hinzufügung je eines zweiten Knochens am rechten Unterarm und an den Unterschenkeln, von denen aber nur der des rechten Beins an der richtigen Stelle sitzt. Auch die Lage des rechten Schenkelkopfs ist vollkommen verfehlt, da er vor der noch kenntlichen Gelenkpfanne bis an den unteren Rand des Hüftbeins hinabgeglitten ist. Die Hände sind nicht skelettiert, das Fussskelett dagegen ziemlich schematisiert;



Fig. 61. Arzt aus dem Grossbasler Totentanz, nach Büchel.

namentlich ist die Zeichnung des Fersenbeins unverkennbar nach dem intakten Fuss erfunden, indem es statt des in Wirklichkeit zwischengeschobenen Sprungbeins den Unterschenkel selbst trägt, d. h. mit dem Sprungbein überhaupt nur ein Stück bildet. Nur das Becken ist, bis auf den fehlenden vorderen Schluss, annähernd richtig gezeichnet*).

Es folgt aus dieser Prüfung des gerühmten Skeletts, dass es gar nicht von einer Hand und zu einer Zeit, und am wenigsten nach der klaren und schönen Vesalschen Zeichnung gemacht sein kann. Die meisten Teile sind vollkommen verfehlt und verweisen auf eine Zeit vor dem Bekanntwerden richtig montierter Skelette, also auf das 15. Jahrhundert; die zweiten Knochen am Unterarm und den Unterschenkeln und das Becken, vielleicht das einzige nach Vesal gezeichnete Stück, kamen viel später hinzu und mögen Klauber zuzuschreiben sein, der also dieses Skelett nicht erfand und am wenigsten „richtig zeichnete", sondern nur das Vorgefundene an einigen Stellen mit besserer Kenntnis korrigierte. Da er aber, dem doch Vesals Bilder bekannt waren, immerhin ein solches fehlerhafte Skelettbild stehen liess, kann er auch die Verse nicht gemacht haben, die dessen Richtigkeit anerkannt wissen wollen („Herr Doctor b'schawt die Anatomey — An mir, ob sie recht g'machet sey"). Mit einem Wort, Klauber war auch in diesem Fall nichts weiter als der Ausbesserer**). Aber auch mit seiner ganzen anatomischen Kenntnis, die wir ja an den Skeletten der zwei letzten Bilder beurteilen können, hätte er an Holbein nicht herangereicht, dessen vorzügliche Skelettbilder auf der Dolchscheide, die allein diesen Namen verdienen, von Woltmann und Burckhardt ganz übersehen sind.

Burckhardt hat für seine Ansicht von einer vollständigen Neumalung des Grossbasler Totentanzes durch Klauber auch den Text herangezogen, aus dem er mehrere, von dem alten Klingenthaler Text abweichende und an den Berner Text anklingende Stellen citiert, die gleichzeitig Sprachformen des 16. Jahrhunderts aufweisen, wodurch ihre Entlehnung von Bern, natürlich durch Klauber, evident werde (No. 4, S. 73). Dies kann ebenso wie einzelne Korrekturen der Bilder im Jahre 1568 ganz wohl zugegeben werden; die Ergänzung halbverwischter Inschriften durch einen Maler wird naturgemäss sogar

*) Die Massmannsche Kopie unseres Skeletts steht in allen genannten Punkten noch tief unter der hier reproduzierten Büchelschen Zeichnung.

**) Merian hat weitere Verbesserungen desselben Skeletts in seinen Kupferstichen angebracht.

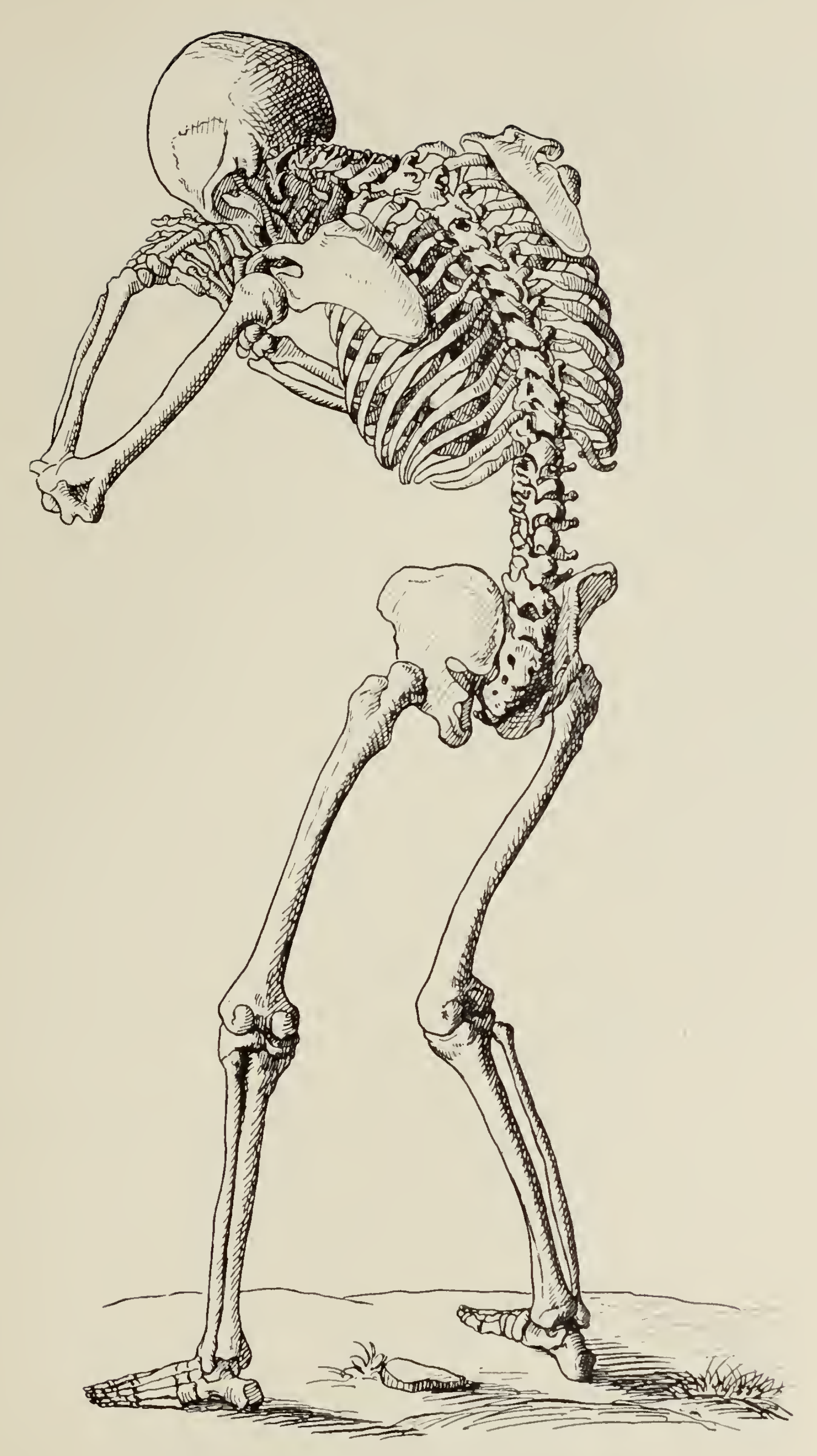


Fig. 62. Skelettbild von Vesalius, nach Choulant.

eingreifendere Abänderungen des ursprünglichen Textes zur Folge haben müssen, als die Übermalung der Bilder diese abändert. Durch solche Textkorrekturen wird aber jene Theorie von der Neumalung des Ganzen keineswegs bestätigt. Angesichts dieser einzelnen Fälle einer nachweisbaren Übertragung von Berner Ausdrücken und Gedanken nach Gross-Basel muss vielmehr dagegen Verwahrung eingelegt werden, als wenn alle Übereinstimmungen des Berner und des Basler Textes oder gar alle Abweichungen Gross-Basels von Klein-Basel in demselben Sinne zu deuten wären. Nach einer eingehenden und umfassenden Vergleichung des Textinhalts aller drei Gemälde konstatiere ich, dass der Berner Text zahlreiche Stellen enthält, die entweder nur an den Kleinbasler Text oder gleichzeitig an ihn und den mehr oder weniger abgeänderten Grossbasler Text anklingen*), woraus notwendig folgt, dass 1) der Berner Dichter beide Basler Texte benutzte und dass 2) der Grossbasler Text in diesen Fällen schon vor der Entstehung des Berner Gemäldes (1515—1520), also wahrscheinlich doch schon von Anfang an sich von dem Klingenthaler Text unterschied. Andererseits sind die meisten Abweichungen der Grossbasler Verse von denen in Klingenthal ohne jede Beziehung zu Bern (vgl. No. 9—11, 16, 18, 24, 26—28, 31, 32, 34, 35, 37 nach Massmann). Wenn diese Neuerungen Sprachformen des vorgerückten 16. Jahrhunderts enthalten sollten, so würde dies nur beweisen, dass Klauber bei der

---

*) *Papst* Uff Erd scheint gross min Heyligkeit (Bern, vgl. Kl.-B. und Gr.-B.).
Kaiser „Dreifache Krone“ (Bern — für den Kaiser unpassend, daher von Gr.-B. — Papst entlehnt).
Alle mine Diener Ritter und Knecht
wychent Jetz von mir (Bern).
Die sperbrecher sint nu von uch gewichen (Kl.-B. — Kaiserin, vgl. Gr.-B.).
Ritter Du Strenger türer Ritter gutt (Bern, vgl. Kl.-B. und Gr.-B.).
Edelmann Der tod mit dir jetz strytten wyl (Bern).
Nun fichtet myt mir der dotht (Kl.-B., vgl. Gr.-B.).
Krüppel Der tod dich balld erlösenn soll (Bern).
Aber der tod wil sin frund sin (Kl.-B., Gr.-B.).
Vil Hunger leyd ich hie uff Erden (Bern).
Ein armmer krupel hie uff erden (Kl.-B., Gr.-B.).
Jude O wie sind wir so ganttz betrogen,
Die Rabinen Hannd unns alls erlogen (Bern).
Die talmüt hat vil gelogen
Do mit bistu balt betrogen (Kl.-B.).
Kind Es muss tantzen unnd kan nit gahn (Bern).
Ich motz danzen ich kan noch nit gon (Kl.-B., Gr.-B.).

Auffrischung des gemalten Textes die Sprache seiner Zeit gebrauchte, nicht aber, dass der abgeänderte Inhalt in allen Stücken sein Werk war. Unter allen Umständen lässt sich aus den angeführten Thatsachen feststellen, dass die Abänderung des alten Klingenthaler Textes in Gross-Basel und eine Nachahmung des Berner Textes durch Klauber keineswegs auch nur in der Mehrzahl der Stellen zusammenfallen.

Fassen wir die Ergebnisse unserer Untersuchung zusammen, so lassen sich als sicher von Klauber stammende und vollständig neue Bilder des Grossbasler Totentanzes nur der Prediger, die Mutter mit ihrem Kinde und der Maler bezeichnen; die Umwandlung des Patriarchen und des Erzbischofs in Kardinal und Bischof, sowie die Verbesserung am Skelett des Arztes waren geringfügige Abänderungen desselben Künstlers. Burckhardt führte aber noch die Figuren der Königin, der Herzogin, des Ratsherrn, Krämers, Kochs und der vier Toten auf Klauber zurück und blieb nicht einmal dabei stehen; sondern, nachdem er dies begründet zu haben glaubte, erklärte er ohne weiteres alle Abweichungen des Grossbasler Gemäldes vom Klingenthaler — natürlich mit Ausnahme der Veränderungen nach 1568 — also „alle Kennzeichen, womit man sonst die spätere Entstehung des einen Bildes (Gross-Basel) begründete“, für das Werk Klaubers (No. 4, S. 85 ff.). Nach Burckhardt stimmten aber beide Basler Gemälde ursprünglich vollkommen überein, und die bisher allgemein angenommene Priorität des Klingenthaler Gemäldes sei folglich ganz unerwiesen.

Dies ist das Fundament, worauf Burckhardt seine letzten Schlüsse aufbaut, indem er gewisse Stellen des Textes in seinem Sinn interpretiert. Er findet nämlich, dass vor allem die Verse der Begine und des Beinhauses, die freilich nur von Klingenthal her bekannt sind, für dieses Frauenkloster nicht passten, also auch dort nicht entstanden oder zuerst niedergeschrieben sein konnten*); deshalb sei es wahrscheinlicher, dass sie 1439 in Gross-Basel entstanden und dann auch in demselben Jahr und durch denselben Maler nach Klingenthal übertragen wurden, wo sie zufällig erhalten blieben, während sie in Gross-Basel durch Klauber abgeändert wurden.

*) Bei der Begine wird auf den Selbstmord einer solchen angespielt, und der am Beinhause angebrachte Kirchhofsvers: die Herren liegen bei den Knechten u. s. w. — hatte keinen Sinn auf dem für die Klosterfrauen reservierten Kirchhof.

Dafür spräche nach Burckhardt ferner der Umstand, dass das Bild des Predigers, das im Grossbasler Predigerkloster nicht fehlen durfte, in Klingenthal fortfiel, weil es dort nicht unerlässlich schien; und endlich sollte der Ausdruck „schwarze Brüder“ gerade auf die Dominikaner als Veranstalter des Totentanzes und somit auf die Priorität ihres Gemäldes hinweisen.

Diese letztere Auslegung der „schwarzen Brüder“ und die Annahme hinsichtlich der Prediger hat sich uns jedoch schon als irrige ergeben (S. 17, 125). Auch wäre die angeführte Erklärung, warum der Prediger in Klein-Basel fehlte, recht wenig geeignet, das erste Argument Burckhardts, das er dem Text der Begine und des Beinhauses entnahm, zu stützen. Denn wenn die Klosterfrauen diesen angeblich anstössigen Text immerhin kopieren liessen, während sie das Bild des Predigers nur deswegen unterdrückten, weil es ihnen nicht gerade nötig schien, so dürfte die behauptete Anstössigkeit jenes Textes doch nicht so gross gewesen sein.

Ob nun aber dieses Argument beweiskräftig ist oder nicht, so bleibt doch die Hauptsache die, dass die bezüglichen Textstellen sämtlich nur von Klingenthal bekannt sind und ihre Verwertung davon ausgeht, dass sie anfangs auch in Gross-Basel vorhanden waren und nur durch den pietätlosen Klauber übermalt und abgeändert wurden: eine Behauptung, die sich in keiner Weise begründen lässt. Denn selbst wenn man diesem Ausbesserer die umfassendsten Abänderungen des ursprünglichen Textes und der Bilder zuschreiben müsste, so wäre damit nichts weiter als erst die Möglichkeit gegeben, aber noch lange nicht ein wirklicher Nachweis, dass beide Gemälde vor Klaubers Zeit identisch waren. Dies bliebe also bloss eine Vermutung, auch wenn Klaubers Anteil an den uns bekannten Grossbasler Bildern nicht ein so beschränkter wäre, wie es dargethan wurde. Halten wir uns dagegen an die Malerei selbst, nicht bloss an ihren Inhalt, so liefert sie uns ganz positive Zeugnisse über das Verhältnis beider Gemälde, die alle Vermutungen überflüssig machen.

Es sind hier vor allem die ganz durchgängigen Änderungen in der Auffassung und Zeichnung zu beachten, die das Grossbasler Gemälde gegenüber dem Klingenthaler aufwies und die derart sind, dass sie nicht durch blosse Korrekturen an schon vorhandenen Figuren, sondern nur durch eine ganz neue Malerei entstehen konnten. Hätte Klauber diese Arbeit gethan, dann wäre er nicht

ein blosser „Erneuerer" gewesen, wie es in der Inschrift am Schluss des Gemäldes heisst, oder ein „Restaurator", wie ihn Burckhardt selbst gelegentlich bezeichnet, dessen prahlerisches Bildnis nach den späteren Übermalungen nicht ohne Grund beseitigt werden konnte (Burckhardt, S. 63), sondern in der That ein „Schöpfer des neuen Ganzen".

Die bezeichneten Änderungen hielten sich jedoch innerhalb bestimmter äusserer Grenzen, indem der Grossbasler Maler, der sich uns gleich als der Kopist erweisen wird, diese seine Eigenschaft schon in der Treue verrät, mit der er an den Grundzügen seiner Vorbilder, an der ganzen Situation, meist auch an der Stellung und dem Gebaren der Figuren festhält, und die Neuerungen nur innerhalb dieses Rahmens anbringt. Dies hinderte ihn natürlich nicht, wo eine besondere Veranlassung dazu vorlag, das Vorbild durch eine ganz neue Zeichnung zu ersetzen, wobei diese neuerfundenen Figuren, da der Zwang der Kopie fehlte, sich durch Freiheit und Schönheit der Auffassung auszeichnen. Die Figuren der Königin, der Herzogin, Fürsprech und Krämer mögen durch die Wünsche der Besteller veranlasst sein; der Kaufmann (Pfeifer?), Herold, Schultheiss, Vogt, Jude, Heide, Heidin, Koch und Bauer*) sind aber unzweifelhaft in neuer Gestalt wiedergegeben, weil die Vorbilder zu wenig zufriedenstellend waren, wie es schon Büchel andeutete. Ähnlich ging es mit den Toten, die im allgemeinen die Schicksale ihrer Partner teilten, d. h. gleich diesen kopiert oder neu erfunden wurden; ausgenommen sind nur die selbständig abgeänderten Toten der Äbtissin, des Pfeifers, des Narren und des Blinden, ob auch des Waldbruders, bleibt wegen der eingreifenden Beschädigung der Klingenthaler Totengestalt fraglich. Es ist nun nicht ohne Interesse, zu sehen, dass von allen diesen neuen Gestalten, namentlich wenn man von den ganz neueingeführten Ständen absieht (Königin, Herzogin, Fürsprech, Krämer), weitaus die Mehrzahl (achtzehn gegen vier)**) auf die kleinere zweite Abteilung der ganzen Reihe, nämlich die

*) Herold und Bauer von Klein-Basel sind uns infolge frühzeitiger Zerstörung nicht bekannt. Doch lassen die kümmerlichen Spuren des Herolds und der Tote des Bauern vermuten, dass die entsprechenden Bilder in Gross-Basel neu erfunden waren.

**) Diese 18 Figuren sind: Herold, Schultheiss, Vogt, Blinder, Jude, Heide, Heidin, Koch, Bauer (?), dann die Toten beim Herold, Schultheiss, Vogt, Narren, Blinden, Juden, Heiden, Koch, Bauer. Die vier anderen Figuren sind: der Kaufmann (Pfeifer?) und die Toten des Kaufmanns, der Äbtissin und des Pfeifers.

No. 27—39, entfällt, die ich im Klingenthaler Gemälde als eine spätere und entschieden geringere Malerei bezeichnete, was der Grossbasler Maler offenbar zu bestätigen scheint.

Wenden wir uns nun zu den Einzelheiten der Abänderungen, zunächst bei den Toten. An ihnen ist der Charakter wirklicher, verwesender Leichen entschiedener wie früher hervorgehoben, durch die teilweise Entblössung des Skeletts, die zerfetzten Muskeln, die hervortretenden Eingeweide und Ähnliches mehr. Neu ist auch die Einführung weiblicher Toter, die durch ihre Beziehung zu ihren gleichfalls weiblichen Partnern, der Kaiserin und der Königin — gewissermassen ihresgleichen — den Gegensatz zu dem Tod des Schauspiels am vollkommensten markieren. Diese Neuerung verdankt aber Gross-Basel keineswegs dem Berner Meister Manuel durch Klaubers Vermittelung (Wackernagel). Denn weibliche Tote kamen schon in den französischen Gemälden und den Heidelberger Holzschnitten H² vor, von denen natürlich nicht jene weit entlegenen Unica in Kermaria und La Chaise-Dieu, sondern diese weit verbreiteten deutschen Holzschnitte die Quelle für Manuel und den Basler Maler waren; mit dem Unterschied, dass Manuel die weiblichen Toten ebenfalls mit Männern, der andere aber mit Frauen verband. — Dann ist die ganze Bewegung der Toten in Gross-Basel mannigfaltiger, belebter und selbst leidenschaftlich geworden, der Tanz ist häufiger dargestellt als in Klingenthal*), sowie sie auch häufiger Musikinstrumente oder Abzeichen der ihnen zugeteilten Lebenden tragen (Kardinal, Ritter, Arzt, Krüppel, Waldbruder, Pfeifer, Schultheiss, Narr, Koch).

In ähnlicher Weise hat unser Maler an den Lebenden das verstärkt zum Ausdruck gebracht, was in Klein-Basel nur mehr angedeutet war, nämlich das durch Neigung des Kopfes oder des ganzen Oberkörpers und durch die Erschlaffung der Hände bezeichnete Sterben. Aber auch sonst wurde meist die Haltung verbessert, natürlicher und verständlicher, der Stand häufiger durch passende Attribute bezeichnet (Kaufmann, Vogt, Jude, Heide, Heidin, Koch) und die Tracht meist zeitgemäss geändert (Kaiserin Fig. 64, Edelmann, Edelfrau Fig. 39, Kaufmann, Jüngling Fig. 77, Jungfrau Fig. 72, Pfeifer, Schultheiss, Vogt, Narr Fig. 41, Jude, Heide, Heidin

*) Sowie Wackernagel die Grossbasler Toten „beinerner" und „rippichter" als ihre Vorbilder nennt, findet Massmann sie tanzender!



Fig. 63.

Fig. 64.

Kaiserin.

Fig. 65.

Fig. 66.

König.

Fig. 67.

Fig. 68.

Graf.

TENTANZ (63, 65, 67, 69, 71, 73)
LER TOTENTANZ (64, 66, 68, 70, 72, 74) NACH BÜCHEL.



Fig. 69.

Fig. 70.

Wucherer.

Fig. 71.

Fig. 72.

Jungfrau.

Fig. 73.

Fig. 74.

Heidin.

Verlag von Karl J. Trübner in Strassburg.



Fig. 74, Koch Fig. 59). Daneben finden sich selbständige Motive, die in das Einerlei der Scene Abwechselung bringen und sie beleben: dem Kaufmann hat der Tote einen kleinen Totenschädel in die Wagschale gelegt, die dadurch tief hinabgezogen wird, der Wucherer an seinem Zahltisch (Fig. 70) bietet dem unerwünschten Besucher Geld, um ihn los zu werden*), der Tote des Blinden zerschneidet die Schnur, an der der Blinde von seinem Hunde geführt wird, u. s. w. Endlich regt sich gelegentlich ganz unverhohlen die Spottlust: das Skelett, das den Arzt zur Prüfung auffordert, ob es recht gemacht sei, die Gebärde, mit der der Tote seine anzügliche Anrede an die Äbtissin begleitet, sind Beispiele dafür.

Alle diese Neuerungen verlangten Abänderungen der Zeichnung, deren Mass oft nur deshalb geringer erscheint, weil die allgemeine Situation der Gruppe, solange es ging, nach dem Muster beibehalten wurde. Als Beispiel citiere ich die Toten des Papstes, des Kaisers, der Kaiserin (Fig. 64), des Königs (Fig. 66) und des Kardinals, deren Unterschiede in beiden Gemälden bei flüchtiger Betrachtung ganz untergeordnet erscheinen, die aber die durchaus neue Auffassung in Gross-Basel deutlich offenbaren, sobald man Durchzeichnungen von ihnen vergleicht. Und ebensowenig kann von den übrigen Gestalten eine einzige als eine wirklich genaue Kopie des Vorbildes in dem Sinne bezeichnet werden, dass der Kopist thatsächlich dasselbe wiedergeben wollte, und dass man gar auf die Vermutung kommen könnte, „der gleiche Maler habe nach den gleichen Vorlagen seines Malerbuchs zuerst das eine, dann das andere Bild gemalt“ (Burckhardt, S. 92). Ich finde im Gegenteil die Verschiedenheit der ganzen Auffassung in beiden Basler Gemälden noch viel durchgreifender als die Verschiedenheit der Zeichnung, so dass ihre Entstehung zu verschiedener Zeit und durch verschiedene Maler gerade an jenen Bildern sich am auffälligsten zeigt, die einander äusserlich am meisten gleichen, also namentlich im Anfang der Reihe (Fig. 63—68).

Burckhardt erwähnt bei dem obencitierten Satz ein Merkmal, das jene seine Vermutung unterstützen sollte: die Identität der Verzeichnungen. Dies bezieht sich aber nur auf den Toten des Arztes, dessen rechte Hand in Klein-Basel und Gross-Basel gleich falsch

*) Beim Kaufmann in Klein-Basel heisst es: der (tod) nympt weder gelt noch güt.

gezeichnet ist, und beweist nicht die Arbeit desselben Malers, sondern nur, dass der Kopist ebenso flüchtig wie der Ausbesserer nachlässig war (s. o. S. 78). Sonst sind alle derartigen Verzeichnungen des Kleinbasler Gemäldes in Gross-Basel verbessert; freilich nicht immer mit dem gewünschten Erfolg, da der Grossbasler Maler in der Regel den Hauptfehler übersah und nur seine üblen Folgen zu beseitigen sich bemühte. Solche Fälle sind aber gerade besonders geeignet, die Beziehungen beider Gemälde und beider Maler zu einander aufzudecken und den Wert einer genauen Vergleichung der Bilder zu lehren. Als Beispiel wähle ich die Scene des Herzogs, deren Verzeichnungen und Korrekturen in Klein- und Gross-Basel bereits erläutert wurden (S. 81 f., s. Fig. 75, 76).

Dass der Tote des Herzogs in Klein-Basel ursprünglich so gemalt war, wie er uns bei Büchel erscheint, ist einfach ausgeschlossen, obwohl es Burckhardt annehmen muss, da er alle Verzeichnungen der Flüchtigkeit des ersten Malers zuschreibt (No. 4, S. 49). Ein Maler, wie der Schöpfer der Jungfrau und des Waldbruders in Klingenthal, mag unter Umständen eine Hand falsch zeichnen oder ähnliche Fehler begehen: aber an einer Figur beide Hände und beide Füsse miteinander verwechseln, das Gesicht in den Rücken versetzen, die das Gewand haltende Hand ebenfalls an den Rücken, statt an die Brust legen u. s. w. — das kann ein solcher Maler auch mit dem Aufgebot aller denkbaren Flüchtigkeit nicht. Das konnte nicht einmal einer von den hinlänglich gekennzeichneten Ausbesserern durch ebenso viele unmittelbar verübte Fehler zustande bringen, sondern nur mittelbar durch einen einzigen Kapitalfehler, dessen Konsequenzen er unbeachtet liess, nämlich durch die Verwandlung der ursprünglichen Bauchseite in einen Rücken, während die übrigen Teile in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten blieben. Man hat sich daher nur jenen Fehler beseitigt zu denken, um die ganze Figur so vor sich zu sehen, wie sie zuerst gemalt wurde.

In Gross-Basel ist derselbe Tote im ganzen unverkennbar wiederholt, und zwar, nach Merian und Büchel zu schliessen, wenigstens seit 1568 (Klauber); nur sind die beiden Füsse und die rechte Hand der Rückenansicht angepasst, und selbst der Kopf wurde zu demselben Zweck so gedreht, dass er in Profilstellung auf der Schulter ruht. Die andere Hand und das Gewand sind wesentlich ebenso gebildet wie in Klein-Basel. Der Grossbasler Tote erscheint

also nicht so widersinnig wie der Kleinbasler, aber immerhin gezwungen, unnatürlich*). Dies lässt sich aber keineswegs ebenso wie in Klein-Basel durch eine falsche Übermalung einer ursprünglichen Bauchseite erklären; denn wenn man sich eine solche an Stelle des Rückens ausgeführt denkt, so bliebe immer noch eine Hand falsch und namentlich der Kopf in seiner unnatürlichen Haltung, während die Beine und Füsse allerdings auch zu dieser Abänderung passen würden. Nur ist es wegen ihres grossen Abstandes in der Tiefenrichtung ausgeschlossen, dass an ihnen Rechts und Links jemals im Sinne von Klein-Basel umgekehrt war und durch Übermalung verwechselt wurde. Mit einem Wort, der Grossbasler Tote kann seine uns allein bekannte Gestalt nicht durch einzelne Übermalungen und Korrekturen, sondern nur durch eine einheitliche Malerei des Ganzen erhalten haben, wobei die Rückenansicht und die allgemeinen Umrisse der Klingenthaler Figur das Massgebende waren, und die erzwungenen Anpassungen daran eben die ungeschickte Ausführung (Kopfhaltung, linke Hand und Gewand) bedingten.



Fig. 75. Herzog aus dem Klingenthaler Totentanz, nach Büchel.

Wie stimmt nun damit die Annahme Burckhardts, dass die beiden Basler Gemälde anfangs ganz gleich und das Grossbasler zwar die Vorlage des anderen war?



Fig. 76. Herzog aus dem Grossbasler Totentanz, nach Büchel.

*) Merian hat die Figur dadurch zu verbessern gesucht, dass er den Ansatz der Beine und daher auch die Füsse änderte. Die übrigen Ungeschicklichkeiten blieben aber und lassen noch immer die Intentionen des ersten Malers erkennen.

Der einzig sichere Ausgangspunkt der Diskussion bleibt die Thatsache, dass unser Toter in Klingenthal ursprünglich in der Vorderansicht gemalt war. Nach Burckhardt musste also der Grossbasler Tote bis 1568 ebenso beschaffen gewesen sein, folglich Klauber ihn nicht bloss ausgebessert sondern Rumpf, Kopf und Beine, und daher im Grunde genommen die ganze Figur in durchaus veränderter Haltung neu gemalt haben. Dennoch sind alle ihre Neuerungen und unverkennbaren Mängel nur verständlich aus dem engen Anschluss an die uns bloss aus Klingenthal bekannte Gestalt mit dem falschen Rücken, den Klauber aber weder in Gross-Basel vorfand, noch in Klingenthal kopiert haben kann, da das dortige Gemälde damals bereits verschollen war.

Wenn man daher jenen offenbaren Zusammenhang beider Figuren nicht durch einen wunderbaren Zufall erklären will, so erscheint die vermeintliche Schöpfung der Grossbasler Totengestalt durch Klauber geradezu unmöglich, wie sie denn auch bloss durch eine Hypothese gefordert wird, die weder nötig, noch wahrscheinlich und daher aufzugeben ist. Aus der allgemeinen Übereinstimmung beider Gestalten wird man vielmehr notwendig auf irgend eine Entlehnung schliessen müssen; und auf Grund ihrer genau auseinandergesetzten Beziehungen bleibt eben nur noch eine Annahme möglich: der Grossbasler Maler kopierte, wie es aus meiner Darstellung ohnehin deutlich hervorgeht, die falsch ergänzte Kleinbasler Figur, indem er einige der auffälligsten Fehler verbesserte — und der uns bekannte Thatbestand ist gegeben.

Genau dasselbe lässt sich aus zahlreichen ähnlichen, nur weniger prägnanten Fällen entnehmen, von denen ich namentlich die schon erläuterten Verzeichnungen und Korrekturen auf den Bildern des Ritters (Fig. 36, 37) und des Narren (Fig. 40, 41) erwähne, wo der Grossbasler Maler die durch Ausbesserungen entstandenen falschen Überschneidungen des Klingenthaler Gemäldes beibehielt und durch umfängliche Änderungen an der ganzen Figur mit dieser in Einklang zu bringen suchte (S. 80). Überall ist nur die Annahme, dass Klein-Basel die Vorlagen für den Grossbasler Maler lieferte, imstande, den Widerspruch zu lösen. Daneben beweist die ganze künstlerische Auffassung des Grossbasler Gemäldes, die ja schon Wackernagel trefflich erläuterte, seine spätere Entstehung gegenüber dem Kleinbasler Gemälde. Ich komme daher, auch auf früheres zurückgreifend,

zu dem Ergebnis: 1) Das Grossbasler Gemälde hat, mit Ausnahme des Predigers und der zwei letzten Bilder und abgesehen von untergeordneten Korrekturen, seinen ursprünglichen Zustand bis zuletzt bewahrt, 2) es ist eine Nachahmung des Kleinbasler Gemäldes.

Dies führt naturgemäss zu einer Untersuchung über das Alter des Grossbasler Gemäldes, wobei ich gleich an die zuletzt ausgeführten Vergleiche anknüpfen kann. Es wurde nach dem Vorbilde in Klingenthal gemalt, als dieses schon eine Ausbesserung erfahren hatte, also schon seit einer grösseren Anzahl von Jahren existierte. Damit ist die Möglichkeit beseitigt, dass beide Gemälde auch nur annähernd gleichzeitig entstanden (Burckhardt). Der Grossbasler Totentanz muss vielmehr mindestens um den Zeitraum jünger sein, der zwischen der Entstehung und der ersten Ausbesserung des Klingenthaler Gemäldes lag. Ich habe schon auseinandergesetzt, dass diese letztere Ausbesserung in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zu versetzen ist; ferner kann das Grossbasler Gemälde erst nach den vierziger Jahren desselben Jahrhunderts ausgeführt sein, weil die in diesem Zeitraum entstandenen Holzschnitte M^2 und H^2 dort ebenfalls verwertet wurden*). Man kann daher als untere Zeitgrenze für unser Gemälde ungefähr die Mitte des Jahrhunderts annehmen. Die obere Grenze wird wiederum durch die Jahre bestimmt, wann das Beinhaus und seine musizierenden Toten in die französischen Totentänze Eingang fanden. Denn diese Darstellung wird höchst wahrscheinlich nicht aus dem schwer zugänglichen Frauenkloster Klingenthal, sondern aus dem öffentlichen Kirchhof des Dominikanerklosters in Gross-Basel entlehnt sein. Die erste derartige Scene in Frankreich findet sich in den schon einmal erwähnten Miniaturen, die um 1480 angesetzt werden (Langlois I. Anhang S. 74; Kastner, Fig. 25, S. 143, 203, 253); bestimmt wiederholt sie sich in der zweiten Ausgabe der Danse macabre von 1486 (Le Roux de Lincy et Tisserand). Übrigens ist die untere

*) M^2 mag unter anderem die Vorlage für das Uringlas des Arztes geliefert haben; aus H^2 stammen wahrscheinlich die folgenden Motive: die Totenfahne beim König (Gr.-B.) vom Koch (H^2), die weiblichen Toten der Kaiserin und der Königin (Gr.-B.) von dem Edelmann (H^2), der fallende Geldbeutel des Juden (Gr.-B.) vom Kaufmann (H^2), dessen trommelnder Toter in dem Toten des Waldbruders (Gr.-B.) wiederholt wurde (s. S. 131).

Grenze von circa 1450 deshalb weniger wichtig, weil die Trachten der Grossbasler Figuren, soweit sie nicht einfach nach dem Kleinbasler Gemälde kopiert sind, auf den Ausgang des Jahrhunderts hinweisen. Die Vermutung MASSMANNS, dass die zeitweilige Aufhebung des Klosters Klingenthal im Jahre 1480 die Übertragung des Totentanzes in das Predigerkloster veranlasst habe, scheint mir daher ganz beachtenswert.

Zum Schluss mache ich auf ein bisher, wie es scheint, übersehenes Zeichen in der BÜCHELschen Zeichnung aufmerksam, das auf den Maler des Grossbasler Bildes Bezug haben mag. Der Jüngling zeigt auf seinem Beinkleid eine Verzierung, bestehend in einer Pflanze mit Wurzel, Blättern und einer Blume am Scheitel, auf der ein Vogel sitzt; um die Pflanze schlingt sich ein Band mit den Buchstaben W S M G und darunter wieder G M. MASSMANN scheint von dieser Inschrift in den von ihm herausgegebenen BÜCHELschen Zeichnungen nichts zu wissen, denn er erwähnt jene Verzierung nicht anders, als wie sie MERIAN und CHOVIN arg verstümmelt wiedergeben, nämlich als „eine Taube auf dem Schlangenstabe“ (No. 50, S. 119). Auch sonst finde ich nichts darüber bemerkt. Die Inschrift muss aber mindestens seit der letzten Ausbesserung 1703 datieren, ist also von CHOVIN jedenfalls übersehen und wahrscheinlich viel älter, wie denn auch der Hauptzeichner FRÖHLICHS auf dem Predigerbilde ein Spruchband mit seinen Initialen anbrachte (1576). Jene Buchstaben stimmen aber mit den Initialen der Basler Maler des 15. Jahrhunderts (s. Basler Taschenbuch 1856) nicht überein, ebensowenig mit denen der bekannten Ausbesserer von 1568 (KLAUBER) und 1703 (BEKH).



Fig. 77. Jüngling aus dem Grossbasler Totentanz, nach Büchel.

XI.

DER TOTENTANZ VON BERN.



N den Jahren 1515—1520 schuf Niklaus Manuel, genannt Deutsch, das ebenfalls viel genannte Berner Wandgemälde des Totentanzes; es wurde aber schon 1660 zerstört und ist uns nur in zwei Aquarellkopien überliefert, von denen die jüngere, von Stettler, in Lithographien reproduziert wurde (No. 46)*). Ebenso allgemein wie der Grossbasler Totentanz für eine Nachahmung des Kleinbasler Totentanzes gilt, wird das Berner Gemälde als eine Nachahmung des Grossbasler Bildes bezeichnet. Es kann dies aber nur sehr bedingt zugegeben werden, indem seine ganze Anordnung, sowie einzelne Figuren und Motive mehr Übereinstimmung mit der Danse macabre und den Heures als mit dem Basler Gemälde zeigen und selbst die Zahl der gemeinsamen Stände in Bern und Basel kaum grösser ist als diejenige in Bern und Paris. Man kann daher nur sagen, das Manuel in Basel die allgemeine Anregung zu seiner Schöpfung empfing, sich wohl auch die eine oder andere Einzelheit merkte, im übrigen aber, soweit es zu seiner selbständigen Auffassung und Ausführung aller Gestalten passte, den Einflüssen der Danse macabre und anderer gedruckter Totentänze zugänglicher war. Dies ist auch sehr leicht daraus zu verstehen, dass das Grossbasler Gemälde nur in Basel selbst angeschaut und nicht ohne Schwierigkeiten kopiert werden konnte, während die Drucke durch ihre Verbreitung und die Möglichkeit einer unbeschränkt wiederholten

---

*) Diese einzige Publikation des Berner Gemäldes soll nach Grüneisen (No. 24, S. 170) unter der Leitung von Wyss im Jahre 1823 erschienen sein; Vögelin wiederholt diese Angabe. In der Einleitung jenes Druckwerkes wird aber eine Schrift von 1825 citiert. — Wessely spricht noch von einer Holzschnittausgabe des Berner Totentanzes durch Fröhlich vom Jahre 1588; dies ist aber wieder eine von seinen verkehrten Litteraturangaben. Schon Massmann fand in den Fröhlichschen Mischausgaben, im Widerspruch zu ihrem Titel (der Basler und der Berner Totentanz), nur ganz wenige Kopien oder Nachahmungen des Berner Gemäldes. Und selbst dies muss, wie wir sahen (S. 113), noch eingeschränkt werden, so dass eigentlich nur das allgemeine Motiv des Papstbildes von Bern in das Fröhlichsche Buch überging.

Benutzung zu häufigeren und genaueren Entlehnungen Veranlassung boten. Deshalb finden sich auch in dem von Manuel selbst verfassten Text des Berner Gemäldes viel häufiger Anklänge an den durch Drucke und Abschriften verbreiteten oberdeutschen Text (S. 136) als Anlehnungen an das Basler Gemälde.

So kann es nicht wunder nehmen, dass Manuel eigentlich nur eine Gestalt aus Basel übernahm, den schon besprochenen Koch. Umfassender sind seine Nachahmungen der Danse macabre. Unmittelbar und ausschliesslich auf sie zurückzuführen ist der Säulengang, der sich hinter den Personen des Berner Totentanzes hinzieht, so dass immer zwei Paare zwischen zwei Säulen sichtbar werden; ebenso die Ausstattung des Kaisers mit Schwert und Reichsapfel, welche Insignien den originalen deutschen Totentänzen merkwürdigerweise fehlen und nur in Paris, Lübeck und Reval vorkommen, endlich der zuerst in der Danse macabre aufgeführte Astrolog (Maistre, Astrologien). Denselben Ursprung haben die vier musizierenden Toten am Eingange — der erste mit dem Dudelsack — und der das Uringlas prüfende Arzt. Diese Figuren sind freilich auch in Basel und den deutschen Holzschnitten vorhanden, jedoch mit einem bemerkenswerten Unterschied. Es ist gewiss von keinem Belang, ob der Arzt sein Glas in der Hand hält (M^2) oder zu Boden fallen lässt (H^2, Gr.-B.), denn in beiden Fällen bleibt es dasselbe im Text angedeutete Attribut des Arztes. In der Danse macabre und in Bern spielt es dagegen eine andere Rolle: indem der Arzt aufmerksam den Inhalt des Glases prüft, zeigt er sich in seinem Beruf beschäftigt, wobei ihn der unheimliche Besucher überrascht (Fig. 5 u. 80). Damit wird die alte Auffassung verlassen, dass die einzelnen Paare nur mit ihren Wechselreden beschäftigt am Zuschauer vorüberziehen; die Illustration beginnt selbständig zu werden. Deshalb ist die französische Darstellung des Arztes ganz besonders charakteristisch und eben deshalb ganz sicher, dass Manuel diesem Vorbilde folgte und nicht etwa bloss das Basler Bild abänderte.

Etwas anders verhält es sich mit den musizierenden Toten. Unzweifelhaft stammt der allgemeine Gedanke dieser Einleitung des Totentanzes von Basel her; aber ebenso sicher stimmt die Ausführung dieses Gedankens in Bern, durch die Vierzahl der Toten, von denen der erste den Dudelsack bläst, und durch den Mangel des Beinhauses, das durch die im Säulengang angehäuften Schädel

nur sehr dürftig angedeutet ist, endlieh durch den Text*) mit den Buchausgaben der Danse macabre überein. Dies illustriert ganz besonders deutlich den obengesehilderten Einfluss der Druckwerke: der Basler Gedanke musste erst in die französischen Totentänze übergehen, um auf diesem Umwege in Bern wieder aufzutauehen.

Von weiteren Entlehnungen scheinen mir zwei Motive besonders bezeichnend, die mit Schwären bedeckten blossen Beine des Bettlers und im Bilde des Bauern das Trommeln des Toten auf einem Holzgesehirr; beides ist unverkennbar dem Krüppel und dem Toten des Kaufmanns in den Heidelberger Holzschnitten entnommen. Endlich ist das Schlussbild mit dem Prediger und einer Darstellung des Todes, der mit Sense und Pfeilen alt und jung niederstreekt, während im Hintergrunde von einem durch die Axt angehauenen Baume Menschen herabfallen, nach Wackernagel (S. 360) auf verschiedene Stellen der Bibel, der Danse macabre und des Dotendantz, naeh Vögelin (No. 1, S. 88) auf die Holzschnitte eines alten Drucks „Die Klagen gegen den Tod" zurüekzuführen. Diesem Druck scheint aber nach anderen Angaben das Bild des gefällten Baumes zu fehlen; dagegen kommt es nieht selten in Handschriften des 15. Jahrhunderts (Frimmel) und der mähende und schiessende Tod in den verbreiteten französischen Gebetbüehern jener Zeit vor. Wahrscheinlich benutzte aber Manuel eine andere Quelle, die beides vereinigte und sich ihm am bequemsten darbot: Geilers Sermones vom Jahre 1514**).

Die vollständige Trennung der Geistlichen und Weltlichen in zwei gesonderte Reihen wird Manuel der sogenannten ersten Ausgabe des „Dotentantz" entnommen haben (Vögelin); denn in der zweiten Ausgabe, die ich einsah und die auch Kastner benutzte, ist jene Ordnung aufgegeben.

Der Berner Totentanz gliederte sich in einen einleitenden Abschnitt von vier Bildern (Austreibung aus dem Paradies, Moses empfängt die Gesetzestafeln, Christus am Kreuz, die musizierenden Toten), dann den eigentlichen Totentanz und das ebenbesprochene Schlussbild (Prediger und Tod). Ieh brauche nieht darauf zurüekzukommen, wie passend die Totenmusik am Beinhaus den Totentanz einleitet;

---

*) Es ist auch in Bern die Reminiscenz an die drei Lebenden und drei Toten nicht zu verkennen (vgl. S. 49).

**) Wackernagel nennt nur die Ausgaben von 1519 und 1521, Woltmann nur die letztere, die Manuel jedoch schwerlich noch benutzt haben kann.

ganz anders verhalten sich aber die ihm vorausgehenden Bilder. Vögelin sagt darüber (S. 87): „Dieser theologische, den Ursprung und die Überwindung des Todes darstellende, seine Herrschaft über das Menschengeschlecht erklärende Eingang ist eine für Manuels reformatorische Tendenz höchst charakteristische Neuerung.“ Ich möchte aber die Neuerung in diesen Bildern auf ein bescheideneres Mass zurückführen, nämlich nur auf die Illustration dessen, was schon in früheren Totentänzen enthalten war.

Die Verbindung des Paradieses mit dem Totentanz zur Veranschaulichung des Ursprungs des Todes ist keineswegs ein Manuelscher Gedanke. Schon im 14. und 15. Jahrhundert wurde der Sündenfall mit dem Tode neben Adam und Eva als Illustration des uralten Gedankens: der Tod ist der Sünde Sold — in Miniaturen häufig dargestellt (Frimmel). Solche Bilder fehlten allerdings den meisten alten Totentänzen, weil der Sündenfall im alten Schauspiel nicht vorkam und auch in den Rahmen des Totentanzes gar nicht passte, sondern allenfalls in der Ansprache des Predigers erwähnt werden konnte. Dennoch finden wir das populäre Bild in La Chaise-Dieu und in Gross-Basel beim Totentanze, freilich nicht in aufdringlicher Weise, sondern, sei es am Anfang oder am Ende, als eine von den Auftraggebern empfohlene schickliche Ausfüllung eines übrigen Platzes (Wackernagel, S. 348), wobei auch ein Bild des Todes vermieden oder dieser nur durch den Totenkopf der Schlange angedeutet wurde.

In Bern schloss sich aber an den Sündenfall noch das Bild von Moses auf dem Sinai und der Gekreuzigte mit dem neben ihm stehenden Tode. Nach dem Text bedeuten die Bilder: nachdem durch den Sündenfall der Tod in die Welt gekommen, wurden die Gebote gegeben, durch deren Befolgung der Mensch nach dem Tode wieder ins Paradies zurückkehrt; endlich hat der Tod Christi die gläubige Menschheit von den Schrecken des Todes befreit. Dieser Gedankengang ist nichts weniger als ein reformatorischer, sondern entspricht im allgemeinen durchaus der Predigt der Danse macabre und der Handschriften, sowie andererseits dem Text des Schlussbildes von Bern selbst, wohin Manuel den Prediger mit dem Schädel in der Hand stellte. Er hat also, vielleicht auf Geheiss seiner Auftraggeber, einfach die alte Predigt illustriert, uud diese Illustration auf den Anfang und den Schluss des ganzen Gemäldes verteilt. Neu war also nicht die theologische Auseinandersetzung, sondern bloss ihre bildliche

Darstellung; und da sie mehrfach ungeschickt war, so möchte ich sie nicht gerade zur Charakteristik MANUELS empfehlen. Da das Totentanzgemälde das, was im Schauspiel sichtbar war, wiedergeben sollte, so war das Bild des Predigers natürlich, jedoch nicht die Darstellung des Inhalts seiner Predigt. Allenfalls liessen sich noch der Sündenfall und das Schlussbild verteidigen, da sie an ihrer Stelle leicht verständliche populäre Vorstellungen darbieten; Moses und der Gekreuzigte verfehlen aber ihren Zweck vollkommen. MANUEL als Maler dieser Gestalten und als Dichter des beigefügten Textes kann ich nicht in Einklang bringen; so trivial die Gesetzgebung, so unpassend zum Text ist das andere Bild (Fig. 78). Im Text gesteht nämlich der Tod, dass der Herr aller Herren sich seiner Gewalt entziehe, denn „sein Tod ist gsin mein Tod und Sterben"; zeigt nun etwa das Bild den von seinem Besieger gedemütigten Tod? Keineswegs. Er reckt sich zu voller Grösse und weist mit hoch erhobenem Arm und Finger auf den Gekreuzigten, wobei die weit offenen Kiefer, wie man es in ähnlichen Fällen so oft erwähnen hört, einen höhnend grinsenden Zug hervorrufen. Aus dieser Gestalt kann ich nichts anderes herauslesen als das Gegenteil des im Text Gesagten, nämlich: Auch du hast meine Gewalt anerkennen müssen. Man braucht dabei nicht an eine Blasphemie MANUELS zu denken, aber eine allgemein verständliche Illustration des Textes ist es ebensowenig und kann auf den Beschauer nur verwirrend, störend wirken. VÖGELIN findet diese Totengestalt geradezu „komisch" (No. 1, S. 92).

Mit dieser breiten Exposition, die dem Totentanzgemälde ganz fremde Elemente hinzufügte, durchbrach MANUEL, ob nun freiwillig oder nicht, die Tradition und die Einheit der Darstellung. Nur verfolgte er dabei nicht einen höheren Zweck und ging in dieser Weise nicht weiter vor, sondern blieb im eigentlichen Reigen der Überlieferung insofern treu, als die einzelnen Scenen auch bei ihm, mit wenigen und unvollständigen Ausnahmen, die Entführung der Lebenden durch die tanzenden Toten schildern. Selbst der hergebrachte Gegensatz im Gebaren der beiderlei Gestalten blieb erhalten. Jedoch steigerte MANUEL diesen Gegensatz weit über das frühere Mass hinaus. Schon in Gross-Basel werden die Toten bei der Aufforderung oder Entführung der Lebenden zum letzten Tanz nicht selten zudringlich, selbst stürmisch (Graf, Ritter, Wucherer, Jungfrau, Jude) und fügen zum Zwang den Hohn, sei es durch Nachäffung ihrer

Opfer (Königin, Kardinal, Ritter, Schultheiss, Krüppel, Narr) oder durch Blossstellung ihres Standes und in sonstiger Weise (Arzt, Kaufmann, Äbtissin, Koch, Bauer). MANUEL wiederholt dies alles, lässt aber seine Toten durchweg leidenschaftlich verfahren, und aus dem

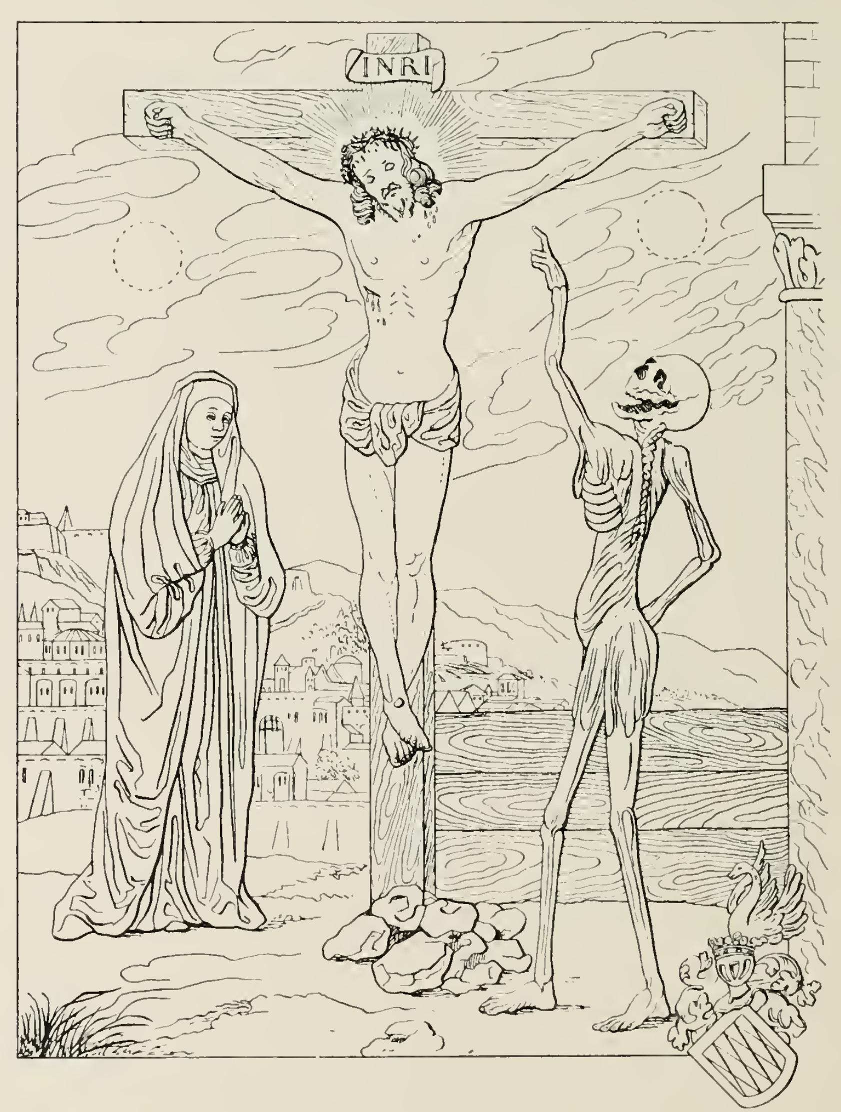


Fig. 78. Kreuzigung aus dem Berner Totentanz.

Spott wird beissende Satire; beides richtet sich namentlich gegen die herrschenden Stände und die Geistlichkeit und verrät die Stimmung der Zeit, die alsbald zu leidenschaftlichen Kämpfen auf socialem und religiösem Gebiet führte. Wir sehen dies in der Brutalität,

womit Papst, Kardinal, Patriarch und viele andere Geistliche überfallen und fortgerissen werden, der Doctor theologiae sogar gewürgt (Fig. 79), der Waldbruder am Bart gezerrt wird; grinsend verhöhnt der Tote den Grafen als sein Unterthan, dem Arzt zerschlägt er das Glas, woraus dieser die Diagnose für seinen Patienten festzustellen sucht



Fig. 79. D. theologiae aus dem Berner Totentanz.

(Fig. 80), er ringt mit dem Narren, umarmt die Jungfrau und greift in ihren Busen u. s. w.

Neben dieser Steigerung und Übertreibung des leidenschaftlichen Angriffs der Toten auf die Lebenden begegnen uns einige wenige Scenen, die noch weiter von der alten Vorstellungsweise abweichen, indem sie uns Bilder des wirklichen Lebens vor Augen führen. Auch

dafür fand Manuel Vorbilder in den älteren Totentänzen, beim Wucherer und Kaufmann in Basel und beim Arzt in der Danse macabre. Den letzteren kopierte Manuel (s. o.) und fügte in ähnlicher Auffassung das Bild des Papstes und des Malers hinzu: der Papst auf dem Sessel, von Geistlichen getragen, lässt auf einen feierlichen Aufzug schliessen, und der Maler ist in seiner künstlerischen Thätigkeit und zwar bei der Malerei an dem Totentanzgemälde selbst dargestellt (Fig. 83). In der Hervorhebung dieses allerdings sehr bedeutsamen Moments der Lebensbilder geht aber Vögelin entschieden zu weit, indem er diesen Charakter noch vielen anderen Scenen vindiziert. Warum z. B. das Bild des Ordensritters, einer vollkommen passiven Figur, dazu gehören soll, ist mir rätselhaft geblieben. Ebensowenig lassen sich die Scenen mit einer Vermehrung der dargestellten Personen ohne weiteres hier anreihen; denn diese Vermehrung sollte entweder nur den Charakter der Hauptperson besser kennzeichnen, wie dies schon bei dem Wucherer in der Danse macabre geschehen war (Kriegsmann mit Knecht, Kind und Mutter)*) oder war eine blosse Anhäufung von Personen desselben Standes ohne jede weitere Bedeutung (Mönche, Juden und Heiden). Aber auch die vorhin genannten wirklichen Bilder aus dem Leben sind noch weit entfernt, ihrem Zweck vollständig und wesentlich besser gerecht zu werden als die ähnlichen älteren Vorstellungen, so dass ich mich keineswegs Vögelin anschliessen kann, der gerade darin Manuel „eine ganz neue Umwandlung des mittelalterlichen Themas“ inaugurieren lässt.

Noch in einem anderen Punkte scheint mir Vögelin aus Manuels Bildern zu viel herauszulesen, indem er nämlich aus gewissen Gebärden der Toten ihre Teilnahme am wirklichen Leben erschliesst (No. 1, S. 91). Er verwechselt damit die schon in Basel übliche Darstellung, dass der Tote durch gewisse Attribute sein Opfer nachäfft oder ihm solche zum Zeichen seiner Ohnmacht raubt (s. o.); so wird auch im Berner Gemälde der Tote des Schultheissen durch den Harnisch noch nicht zum Waffenträger (vgl. den Ritter in Basel), der Tote des Jünglings durch den Falken noch nicht zum Falkner, und wenn vollends der Tote der Jungfrau durch die Blumenkrone und den Weihwedel auf dem Kopf sich zugleich als der segnende Priester

*) Der Knecht und das Kind sprechen im Text nicht mit, sondern nur der Krieger und die Mutter.



Fig. 80. Fürsprech und Arzt aus dem Berner Totentanz.

und der liebkosende Bräutigam, der Tote des Herzogs dadurch, dass er ihm die Kette vom Halse reisst, sich als dessen Kammerdiener darstellen soll, so fehlt mir die Fähigkeit, einer solchen Phantasie zu folgen. Bloss in dem Bilde des Grafen sehe ich die in dieser Art eingekleidete Satire (s. o.), weil die Kopfbedeckung des Toten auf eine Person niederen Standes hinweist, und weil die übertrieben grüssende Bewegung ausser Beziehung zu der sonstigen Thätigkeit der Totengestalten steht. Wie weit MANUEL im allgemeinen noch davon entfernt war, den wirklichen Übergang von den einzelnen Paaren des Totentanzes zu echten Lebensbildern zu finden, beweist am deutlichsten, dass, sowie seine Toten dem überlieferten Tanze treu blieben, so auch die Lebenden bei ihm die ebenso traditionelle passive Rolle spielen. Doch mit einem bemerkenswerten Unterschied gegen Gross-Basel. Dort wie in den Holzschnitten H^2 ist die Ruhe oder Resignation, mit der sich die Lebenden dem unerbittlichen Geschick fügen, dadurch motiviert, dass sie als Sterbende dargestellt werden. Dieses Motiv fehlt in Bern, vielleicht mit Ausnahme des Kardinals, während andererseits nur die Mönche und der Narr sich widersetzen. Die übrigen Lebenden sind geradezu unnatürlich in ihrer Passivität, so z. B. der vom Toten gewürgte Doctor theologiae*); und man muss schon die überschwengliche Begeisterung für MANUEL haben wie GRÜNEISEN, um darin einen Vorzug zu sehen. Trotzdem berührt diese Haltung der Lebenden auf dem Berner Bilde nicht eigentlich unsympathisch, weil man in den meisten Fällen auch ohne die ausdrückliche Erklärung, dass alle diese Gestalten Bildnisse von Zeitgenossen MANUELS sind, aus den beigefügten Wappen, den individuellen Gesichtern und namentlich aus der repräsentativen Haltung den Eindruck von wirklichen Bildnissen gewinnt, die als solche den Kern der einzelnen Gruppen bilden, während die Toten nur in der Art einer Allegorie gewissermassen den drohenden Tod der Person andeuten sollen, ohne die Bedeutung des Bildnisses zu stören, wie dies in eigentlichen Porträts schon damals vorkam (BURCKMAIR) und sich bis zum heutigen Tage wiederholte (BÖCKLIN). Die meisten Scenen**) des Berner Gemäldes sind Belege dafür; am

---

*) Man vergleiche damit den gewürgten Spieler von HOLBEIN (Taf. 8, Fig. 41) oder den „Tod als Würgengel" von BURCKMAIR.

**) Ich nenne hier: Ordensritter, Kaiser, König, Kaiserin, Königin, Herzog, Graf, Ritter, Jurist, Fürsprech (Fig. 80), Ratsherr, Kaufmann, Kriegsmann, Witwe, Maler (Fig. 83).

eigentümlichsten bezeugt aber MANUEL diese seine Neigung zur Bildnismalerei in der letzten Gestalt (Fig. 83), indem er sich selbst in der Arbeit an eben diesem Totengemälde darstellt, seine Figur also aus der Reihe der vorausgehenden Standesvertreter heraushebt und sie schlechtweg zum Bildnis macht.

Noch in einer anderen Richtung verliess MANUEL die gewohnten Geleise, in der Bildung der Toten. Wir sahen, wie der Grossbasler Maler den Eindruck von Leichen zu steigern suchte; ein weiterer Fortschritt in derselben Richtung wäre die Darstellung vollkommener Skelette gewesen. MANUEL knüpfte aber gerade an das ausgeprägte Muskelrelief und die Gelenkteilungen, namentlich aber an die gelegentliche Zerfetzung der Muskeln in Gross-Basel an, um wieder durch einseitige Übertreibung ganz neue Gestalten zu schaffen. An Schultern und Brust, an Hüften und Schenkeln fallen die Muskelfetzen in langen, dicht stehenden Fransen und weit überhängend über jene Körperteile hinab, als wären es Gewandstücke (Fig. 79, 80, 83); und wieder anders gebildet sind die nackten Schenkelmuskeln auf Blatt IV und XIV, die durch spirale Schlitze genau so in Bänder zerfallen wie das Beinkleid des Malers (Fig. 80, 83). VÖGELIN sieht in dieser Behandlung des Totenkörpers nur ein Auskunftsmittel MANUELS, um seinen Mangel an allen anatomischen Kenntnissen zu verdecken (No. 1, S. 93). Da jedoch MANUEL, wie ich aus einer kleinen Handzeichnung von ihm ersehe (Fig. 81)*), die nackte Muskulatur des Menschen recht gut kannte, so ist die Absicht bei ihrer Karikierung gar nicht zu verkennen, zumal auch die Bauchrunzeln mancher Toten in einer vollständigen Tigerzeichnung erscheinen (Fig. 82), wo doch von einem Fehler aus Unkenntnis vollends nicht die Rede sein kann. MANUEL wollte also über den Ausdruck des bloss Leichenhaften hinausgehen, und es fragt sich bloss, ob er dabei nur an den Effekt des Grauenhaften dachte.



Fig. 81.
Totengestalt eine Frau umarmend, Handzeichnung von Manuel in Basel, nach einer Braunschen Photographie.

*) Das Blatt zeigt einen Toten mit freigelegter Muskulatur, der eine Frau umarmt. Es findet sich unter den BRAUNschen Photographien und ist in dem BAECHTOLDschen Verzeichnis der Werke MANUELS (No. 1) unter No. 14 aufgezählt.

Vögelin findet diese „in Fetzen gehenden Mumien" ekelhaft, während er auf der anderen Seite den grinsenden Hohn in den Schädeln und die gewaltige Bewegung der Totenleiber anerkennend hervorhebt. Der grinsende Hohn in den Schädeln hat jedoch mit einer Absicht des Malers gar nichts zu thun, da ein richtiger Schädel



Fig. 82. Äbtissin aus dem Berner Totentanz.

aus anatomischen Gründen, die später erörtert werden sollen, uns gar nicht anders wie grinsend erscheinen kann. Zeichnete aber Manuel die unnatürliche Muskulatur — wofür der Ausdruck einer in Fetzen gehenden Mumie mir nicht ganz glücklich gewählt scheint — nicht aus Verlegenheit, sondern mit voller Absicht, so geschah es doch offenbar nicht, um den Beschauern des Gemäldes Ekelhaftes

zu bieten; und die „gewaltige Bewegung“ der so häufig übertrieben langen und unnatürlich gewundenen Leiber*), worin GRÜNEISEN (No. 23) noch ein besonders erhebendes Moment erblickt, kann ich nun einmal nicht anders als schlechtweg grotesk nennen. Auch bin ich überzeugt, dass dies MANUELS Absicht war; denn jene von ihm absichtlich gezeichnete Muskulatur kann keinen anderen Zweck haben, als einen gewissen grauenhaften Eindruck mit grotesker Komik zu verbinden, wofür auch seine Vorliebe für derbe Züge spricht. So hat er sich auch unter anderem das Motiv nicht entgehen lassen, weibliche Tote mit Männern in Verbindung zu bringen, darunter gerade mit dem Chorherrn**).

Und damit komme ich schliesslich auf das Bezeichnende des ganzen Berner Totentanzes. Unzweifelhaft entfernte sich MANUEL mehr als seine Vorgänger in Gross-Basel von dem alten Grundgedanken des Totentanzes; aber nicht mit der klaren Absicht, den Gegenstand zu einer höheren künstlerischen Gestaltung zu entwickeln, sondern mit der in der Zeit begründeten Leidenschaft des Kampfes gegen das verrottete Hergebrachte, die in dem künstlerischen Vorwurf nur das Mittel sah, den weite Kreise bewegenden Ideen unzweideutigen Ausdruck zu geben. So kam es, dass MANUEL mehr niederriss als wirksames Neue schuf, und dass bei ihm die zielbewusste, harmonische Entwickelung eines künstlerischen Gedankens zurücktrat gegen die Neigung, mit ungezügelter Phantasie und populärer Satire die socialen und religiös-politischen Ziele seiner Zeit zu verfolgen. Naturgemäss war damit der Übertreibung Thor und Thür geöffnet, und das Schlussbild des Reigens setzt diesem Vorgehen in künstlerischer Beziehung die Krone auf (Fig. 83).

*) Am stärksten ist dies beim Toten der Äbtissin übertrieben, die selbst pathologisch gebildet ist (Fig. 82). Nur kann jene Übertreibung nicht durch nachträgliche Korrektur entstanden sein, sondern ist MANUELS eigenes Werk, während die unnatürliche Anschwellung der Äbtissin, was VÖGELIN auf das Aussehen einer Schwangeren bezieht, gewiss nur einem ungeschickten Ausbesserer oder Kopisten zur Last fällt. Denn da das Skapulier der Frau ganz gerade herabfällt, liegt die Anschwellung nicht vorn, sondern an der rechten Hüfte und kann daher nicht eine Schwangere bezeichnen. Überhaupt sind auch in Bern solche Verzeichnungen nicht selten: die wunderbare Kieferbildung XVI, 2, die rechte Totenhand XI, 1, und der in das Kleid übergehende linke Unterärmel XI, 2, die Keule des Narren, die an der Hand, die sie halten soll, vorbeigeht, endlich die mit Unrecht MANUEL zur Last gelegte Verzeichnung des Toten XVII, 2, dessen Bein sich ganz merkwürdig um das Schwert windet.

**) VÖGELIN hat diesen weiblichen Toten übersehen; er betont ausdrücklich, dass ein solcher nur beim Kaufmann vorkomme.

Manuel hat sich selbst dorthin gestellt, wie er an der vorausgehenden Gruppe von Heiden und Juden malt, wobei er sogar den Malstock an den Kopf einer jener Personen stützt. Trotzdem steht der Maler mit den Figuren seines Gemäldes auf demselben Boden! Eine Absurdität und Geschmacklosigkeit, die sich mit ähnlichen Verirrungen mancher heutigen Illustratoren messen kann. Dazu passt



Fig. 83. Maler aus dem Berner Totentanz.

der Tote, der auf den Knieen sich an den Maler heranschleicht und dabei das Stundenglas auf dem wagerecht gehaltenen Rücken trägt. Welcher Unterschied zwischen diesem künstlerischen Übermut und dem Ernst der unmittelbar voraufgegangenen Zeit des 15. Jahrhunderts!

Über den Totentanz, der sich in der 1870 zerstörten Neuen Kirche zu Strassburg i. E. befand, wissen wir eigentlich nur durch Edels Buch (No. 16). Er ist leider nur unvollständig bekannt geworden; immerhin ist so viel zu ersehen, dass er weder die traditionelle Anordnung und Auffassung der Basler Totentänze befolgte, noch sich durch neue Motive sonderlich auszeichnete. Gruppenweise stehen die Menschen in einem Säulengange, und hier und dort greift ein Toter nach ihnen; der vorangestellte Prediger, aus dem Wackernagel die Anlehnung an Basel folgert, ist eine so häufige Darstellung jener Zeit gewesen (H[1], M[2], die gedruckte Danse macabre), dass ich darin keinen bestimmten Fingerzeig auf die genetischen Beziehungen des Strassburger Gemäldes zu erblicken vermag. Der Prediger des Basler Gemäldes entstand überdies erst 1568, also lange nach der Herstellung des Strassburger Bildes. Ausser der neuen Anordnung ist dort auch die Bildung der Toten völlig abweichend: magere Körper mit vollständigen, aber haarlosen Köpfen. Mag also auch die Kunde vom benachbarten „Tod von Basel" die Entstehung dieses Gemäldes veranlasst haben, so ist es doch ganz selbständig erfunden, vielleicht von einem geschickten Maler, wie Edel meint, der aber gewiss von der eigentlichen Bedeutung des Totentanzes wenig wusste und keine Neigung hatte, das ihm gestellte Thema gedankenreich auszugestalten. Man wird kaum irre gehen, wenn man den Strassburger Totentanz in die zweite Hälfte oder an das Ende des 15. Jahrhunderts verlegt.

RÜCKBLICKE.

Der Berner Totentanz beschliesst die Reihe der Vorbilder von Holbeins Totentanz. In dieser Reihe hat sich uns in dem mannigfaltigen Wechsel verschiedenster Bilder der geschichtliche Zusammenhang und aus diesem eine deutliche Entwickelung des Gegenstandes offenbart, deren Erkenntnis allein das Meisterwerk des Holbeinschen Totentanzes unter dem richtigen Gesichtswinkel vor das Auge des Beschauers rückt.

Schon in zurückliegenden Jahrhunderten des Mittelalters mögen monotone Lehrgedichte der französischen Geistlichkeit die Veranlassung

geboten haben, das erspriessliche Thema des Memento mori in besonders sinnenfälliger Weise ihrem Publikum vorzuführen: es entstand das geistliche Schauspiel des Totentanzes, worin derselbe Gedanke im Prolog und Epilog der leitenden Veranstalter (Prediger) mehr allgemein, und in den Wechselreden des Todes mit den der Reihe nach vorüberziehenden Ständen individualisiert gepredigt wurde. Das einzige, was über den Rahmen einer solchen einfach illustrierten Busspredigt hinausging und bestimmt war, in volkstümlich packender Weise die Sinne des Zuhörers zu fesseln, war die Veranschaulichung des Sterbens durch den von Musik begleiteten Tanz, den der Tod mit seinem Opfer ausführte. Der Ursprung dieser eigenartigen Illustration des Todes ist unbekannt.

Dieses in Frankreich entstandene Schauspiel fand sehr bald Anklang und Verbreitung, später hauptsächlich in bildlichen Nachahmungen als Wandgemälde. Dabei wurde die Abänderung nötig, dass die paarweise Verbindung, die der Tod mit jeder der vorüberziehenden Personen abwechselnd darstellte, im Bilde in ebenso vielen Paaren nebeneinander, die Person des Todes also vervielfältigt erschien. Diese gemalten Totentänze sondern sich nun, wie die voranstehenden Untersuchungen ergeben, in historischer und künstlerischer Richtung in zwei Reihen, die französische und die oberdeutsche.

1) Die französischen Gemälde sind gekennzeichnet durch die enge Anlehnung an das Schauspiel, was sich selbst in dem scheinbar Neuen zu erkennen giebt, in dem Kettenreigen und den Totengestalten. Der Kettenreigen, dadurch gebildet, dass der Tote jedes Paares es mit dem vorausgehenden Paar verbindet, ist der bildlich allein mögliche Ausdruck für die Einheit des dramatischen Vorgangs, dass der eine Tod alle Stände nacheinander empfängt und abführt. Und die zahlreichen Totengestalten haben Aussehen, Attribute und die Bedeutung für die Lebenden von jenem Tode des Schauspiels übernommen und bewahrt, so wenig es auch mit ihrer Zahl und dem Kettenreigen übereinstimmt. Selbst die hierarchische Rangordnung der Stände wird streng eingehalten und die Frau im allgemeinen vom Reigen ausgeschlossen.

Am vollständigsten ist die alte Form in La Chaise-Dieu erhalten: da sitzt noch der musizierende Mönch zu Füssen des Predigers und am Schlusse zeigt sich noch die Gruppe der unbenannten Stände, die so wenig zum Reigen passt. Nur die Einfügung zweier

Klosterfrauen in den letzteren durchbricht die Regel, ist aber wohl nur von lokaler Bedeutung. Etwas grösser sind schon die Neuerungen in Paris. Neben dem Ausfall des Musikers und der Schlussgruppe ist besonders der künstlerische Sinn in der äusseren Anordnung hervorzuheben (Doppelpaare und Einrahmung derselben); ferner sind hier noch die freilich unscheinbaren Ansätze zur weiteren Ausbildung der Einzelpaare (Wucherer, Arzt) zu nennen, die aber in den späteren französischen und norddeutschen Nachahmungen unverstanden erstarrten, und endlich die ebenfalls durch lokale Beziehungen veranlasste Einfügung des toten Königs, der, obschon ein ganz ungehöriger Zusatz, als neue Variante der Todesmahnung zahlreiche Nachfolger erhielt und deshalb schon früh die Richtung andeutete, in der der französische Totentanz auswuchs*). In Kermaria wurde das Pariser Gemälde recht gedankenlos nachgeahmt, indem der vollkommene Kettenreigen in störender Weise mit den vermehrten Arkaden verbunden und der Arme, der als Nebenperson gar nicht in den Reigen gehörte, trotzdem in ihn aufgenommen wurde.

Die vorhin angedeuteten Auswüchse nahmen in den Druckausgaben der Pariser Danse macabre überhand; an Stelle wirklicher Entwickelung trat nun Anhäufung eines minderwertigen und teilweise unpassenden Stoffes, und der Übergang aller dieser Bilder in die Heures zeigt deutlich, in welchem Sinne der französische Totentanz verwertet wurde. Er blieb bei aller Popularität wesentlich ein Kunstmittel der Kirche, die ihn erfunden hatte. — Auch die auswärtigen unmittelbaren Nachahmungen des französischen Schauspiels und Gemäldes in England, Italien, Norddeutschland zeigen uns kaum einen Fortschritt; im Gegenteil sind namentlich das Lübecker und das Revaler Gemälde gerade durch die naive Treue der Überlieferung für die Geschichte des Totentanzes von grosser Bedeutung geworden. Alle diese Gemälde bleiben auf dem schematisch didaktischen Standpunkte des französischen Schauspiels und insofern auch bei seiner dramatischen Darstellungsform stehen, als sie in dem Kettenreigen und in der Behandlung der Totengestalten die unmittelbare Beziehung aller Sterblichen zu der einen Person des Todes

*) Die Verwandlung des Predigers in den geistlichen Acteur ändert die Bedeutung dieses einleitenden Bildes für den Totentanz nicht, sondern bezeichnet bloss die Eitelkeit des Mannes, dem wir nichts weiter verdanken als eine recht flüchtige Bearbeitung des Schauspieltextes für das Gemälde.

festzuhalten suchen*). Die Einflüsse des oberdeutschen Totentanzes, die sich in Lübeck und Berlin nachweisen lassen, gehen über die Einreihung zweier Frauen in den Reigen und über einige Anklänge im Text kaum hinaus.

2) Der älteste oberdeutsche Totentanz ist der Klingenthaler, der in letzter Instanz natürlich ebenfalls auf das französische Drama zurückgeführt werden muss, aber eine direkte Anknüpfung an dasselbe nicht erkennen lässt. Es muss vielmehr vor der Entstehung des Klingenthaler Gemäldes schon eine gewisse Fortentwickelung des ursprünglichen Schauspiels und zwar im oberdeutschen Gebiet, vermutlich in Basel selbst stattgefunden haben. Jedenfalls tritt uns der Klingenthaler Totentanz in einer neuen vom französischen Totentanz in mehrfacher Beziehung abweichenden Form entgegen: er ist nicht mehr die blosse Veranschaulichung des lehrhaften Schauspiels, sondern hat einen neuen dichterischen Inhalt und Gehalt gewonnen, dem sich die Ausführung im einzelnen und zwar in Bild und Wort anpasst, obschon ihm die künstlerische äussere Ausstattung des Pariser Bildes abgeht.

Den selbständigen Fortschritt des Basler Totentanzes sehe ich einmal darin, dass die Vervielfältigung der Todesgestalt in den Tanzpaaren nicht erst durch das Gemälde erzwungen wurde, sondern, wie nach dem Text anzunehmen ist, sich schon früher und bevor die uns bekannten französischen Gemälde entstanden, im 14. Jahrhundert im oberdeutschen Basler Schauspiel vollzog, und dass im Zusammenhange damit auch die Bedeutung seiner Gestalt sich folgerichtig änderte. An die Stelle des Todes treten, unzweideutig bezeichnet, als seine Boten und „Gesellen“ wirkliche Tote, Verstorbene; es verschwinden die Attribute des mordenden Todes, denn die Toten erscheinen nur noch als Führer der Sterbenden, die ihresgleichen werden; der Tanz wird dadurch verständlicher, nämlich zum geisterhaften Reigen der Verstorbenen, und durch das im Gemälde hinzugefügte Beinhaus mit den blasenden und trommelnden Toten wird auch die Musik in natürlichem Schein in den ganzen Vorgang hineinbezogen. Bei dieser Auffassung hatte der Kettenreigen keinen Sinn mehr; getrennt zogen die Paare zum gemeinsamen Ziel, dem

*) Berlin zeigt uns in der Einfügung der Kreuzigung geradezu eine Verirrung des dogmatischen Eifers der Geistlichkeit bei der Verwertung des Totentanzes für ihre Zwecke.

Friedhof, die strenge Rangordnung wurde teilweise gelöst, Frauen der verschiedensten Stände mischten sich unter die Männer. Nachdem auch die Prediger verschwunden waren, blieb von allem, was an das alte Schauspiel unmittelbar erinnerte, kaum etwas zurück; die Todesmahnung war natürlich noch immer an die ganze Darstellung geknüpft, verlor aber ihren ausschliesslich lehrhaften Charakter, da durch die Isolierung der Paare die Aufmerksamkeit mehr diesen und den besonderen Lebensschicksalen der einzelnen Personen zugewendet und daher die freiere Ausbildung dieser Einzelgruppen angebahnt wurde. In Klein-Basel konnten aber weitere Schritte in dieser Richtung nicht auch noch erwartet werden; nur in der Scene des Wucherers sehen wir einen Versuch des Künstlers, diese Freiheit zu benutzen.

In anderer Weise vollzog sich aber der Fortschritt in der Kopie jenes ältesten Totentanzgemäldes in Gross-Basel, ein Fortschritt, der übrigens ohne den Zwang der Kopie gewiss noch entschiedener ausgefallen wäre. Durchweg zeigt sich dort das Bestreben, über das Schema hinauszugehen; die Toten gewinnen mehr Leben und Bewegung, ihre Leiber werden deutlicher leichenhaft, der Tanz und ihr sonstiges Gebaren wird ungestümer, das Sterben ihrer Partner auffälliger geschildert; es mischen sich schon Humor und Satire, Züge des wirklichen Lebens in die Darstellung (Wucherer, Kaufmann, Blinder u. s. w.). In steigendem Masse nahm das Interesse an solchen Einzelgruppen zu und trat die Bedeutung der kirchlich strengen Predigt zurück; und wenn ich auch keineswegs die Ansicht Woltmanns teile (No. 78, S. 251), dass das Grossbasler Gemälde eine vollkommen selbständige, sich über den Text erhebende Schöpfung ist — es führt nur auf dem in Klingenthal eingeschlagenen Wege weiter*) — so ist doch zuzugeben, dass darin unverkennbar der letzte Schritt angedeutet ist, den die Entwickelung des Totentanzes zurücklegen musste, um die Höhe wirklicher bildender Kunst zu erreichen. Nachdem das kirchliche Drama von der Todesnot sich in den dichterisch gefälligeren Totenreigen verwandelt hatte, war die künstlerische Fortbildung an die einzelnen Gruppen, an ihre Ausgestaltung zu vollständigen, in sich abgeschlossenen Bildern geknüpft,

*) Woltmann scheint mir Auffassung und Ausführung zu verwechseln; die erstere, die allein ein selbständig Neues schaffen kann, ist in Gross-Basel nicht wesentlich verschieden von derjenigen in Klein-Basel, woran die im einzelnen freiere, lebendigere Ausführung nichts ändert.

wodurch die alte einseitige Predigt und der einer ähnlichen Entwickelung nicht fähige Text gegenstandslos wurden und verschwinden mussten. An diesen Aufgaben versuchte sich allerdings der Grossbasler Künstler, es blieb aber bei den bescheidenen Versuchen.

Ungleich energischer ging MANUEL an das Werk, durchbrach hier und dort die Schranken der Tradition, benutzte gelegentlich die verschiedensten Mittel zu einer freieren Ausbildung der einzelnen Scenen, kam aber doch im ganzen über die schon in Gross-Basel erreichte Stufe nicht hinaus, weil er die leise anklingende neue Auffassung nicht zielbewusst weiter ausbildete, sondern einer rücksichtslosen Ausbeutung der überlieferten Mittel zu besonderen religiösen und socialen Zwecken huldigte und dabei in allem das richtige Ebenmass vermissen liess. Er steigerte die Leidenschaft der Toten in demselben Masse, als er die Lebenden zur apathischen Ruhe des Porträts zwang; die Neigung zur Satire reizt ihn nicht nur zu berechtigtem Angriff, sondern auch zu völlig unmotivierten Übertreibungen, wie z. B. zur Karikatur der Totengestalten; während er beliebig die Paare in grössere Gruppen verwandelt, kommt es doch nicht zu wirklichen Lebensscenen. Kurz, MANUEL benutzte die durch die Basler Totentänze gebotene Freiheit einer ausgiebigen Umbildung des Gegenstandes wohl zu manchen originellen und schönen Einzelheiten, verfuhr aber im ganzen planlos und verfehlte ein höheres Ziel. Die überschwängliche Anerkennung, die ihm gelegentlich gezollt wurde, ist im besten Falle aus jenem Einzelnen zu verstehen; verallgemeinert würde sie nur eine Verkènnung dessen bezeugen, wodurch der Totentanz allein zu rechter Kunst führen konnte.

Ich kann nicht schliessen, ohne der alten oberdeutschen Handschriften oder vielmehr der mit ihnen zusammenhängenden Holzschnittwerke zu gedenken, die freilich inhaltlich keine bedeutende Stelle in der Geschichte des Totentanzes einnehmen — die Aufnahme der beiden Prediger mit ihren ganz kirchlich zugeschnittenen Anreden und die unnötige Beschränkung der Zahl der Stände könnten selbst als Mängel bezeichnet werden —, aber in anderer Hinsicht von Bedeutung waren. Es waren die ersten Drucke des Totentanzes — ca. 40 Jahre vor den französischen erschienen —, die im engsten Anschluss an das Klingenthaler Werk entstanden, zuerst eine wirklich ausgiebige Verbreitung dieser volkstümlichen Darstellung vermittelten und abgesehen von dem Einfluss, den sie allerorten

und auf die verschiedensten anderen Totentänze ausübten, wohl auch als die Vorläufer der in der gleichen äusseren Form erschienenen Holbeinschen Totentänze bezeichnet werden können.

Von Frankreich ging also unzweifelhaft die Erscheinung der Totentänze aus, aber während sie dort wesentlich ihren ursprünglichen kirchlichen Zwecken dienstbar blieben, und daher in der ungefügen alten Form erstarrten, vollzog sich ihre Entwickelung zu echten Kunstwerken des Volks erst im oberdeutschen Gebiet und vorherrschend in Basel, das auch die Wiege ihrer letzten Entwickelungsstufe wurde.

HANS HOLBEINS TOTENTÄNZE.

KAUM hatte Manuel sein Wandgemälde vollendet, als auch schon der grösste Meister der Totentänze, Hans Holbein, mit seinen Schöpfungen begann. Obgleich sie nur als kleine xylographische Blättchen erschienen, waren sie von Anfang an der Gegenstand allgemeiner Bewunderung und Anerkennung; dies beweist schon der Umstand, dass sie in mehr als hundert Ausgaben und Nachbildungen jeder Art verbreitet worden sind. Was aber Holbeins Werk auszeichnet und ihm den Anspruch sichert, die Entwickelung der Totentanzbilder auf das vollkommenste abgeschlossen zu haben, ist nicht sowohl die vorzügliche Ausführung seiner Bilder, als die Art, wie er den alten Gegenstand von Grund aus umgestaltete und dadurch erst in das Gebiet wahrer Kunst erhob. So sprach sich schon Wackernagel aus (S. 363) und hob auch in seiner scharfsinnigen Weise gewisse Merkmale der Holbeinschen Bilder hervor, die sie von den alten Totentänzen unterschieden. Über diese allgemeinen Urteile ging er aber nicht hinaus, und soweit ich sehe, auch kein anderer Forscher, der sich mit diesem Gegenstande beschäftigte. Stets wurde das alte Lob mehr oder weniger schwungvoll wiederholt, der allgemeinen Empfindung, die die Bilder im Beschauer hervorriefen, mehr oder minder beredter Ausdruck verliehen; ich habe jedoch nirgends gefunden, dass sie einer eingehenden, hier ganz unerlässlichen Untersuchung unterzogen wurden.

Bekanntlich giebt es drei Darstellungen des Totentanzes von Holbeins Hand: 1) die Handzeichnung mit dem Entwurfe zur Verzierung einer Dolchscheide, 2) das xylographische Alphabet mit den Totentanzbildern in den einzelnen Buchstaben, 3) die selbständigen Holzschnitte des Totentanzes, von denen gewöhnlich allein die Rede ist, und die man im Gegensatz zu den zwei ersten Darstellungen als den grossen Totentanz bezeichnen kann. Alle drei sind in Deutschland durch Jahrhunderte bis zur Stunde schlechtweg „Totentänze" genannt worden; nur Wackernagel erklärte sich gegen die Zulässigkeit dieses Namens und Woltmann, der kaum einen Ausspruch Wackernagels nicht wiederholt hat, schloss sich ihm an. Wackernagel behauptet, dass Holbein „den tanzenden Tod ganz aufgab", und dass daher der Ausdruck „Totentanz" nicht passe; Holbeins Holzschnitte „sind eben Bilder des Todes, es ist kein Totentanz mehr" (S. 364, 375). Hier begegnet uns zum erstenmale eines jener Urteile, die von einer richtigen allgemeinen Empfindung ausgehend, zu sehr auf diese und zu wenig auf eine objektive Untersuchung der Bilder selbst sich stützen. Gewiss hat Wackernagel darin recht, dass Holbeins Bilder keine Totentänze im alten Sinn vorstellen; nur ist die Begründung einseitig und nicht zutreffend. Bei Holbein kommen mehr wirklich tanzende Tote vor als z. B. in Klingenthal, hier nur zweimal (Patriarch, Jurist), dort wenigstens fünfmal, bei der Austreibung aus dem Paradies, bei der Königin, der alten Frau, dem Ehepaar, dem Narren (Taf. 3, 4, 6—8, No. 3, 11, 25, 35, 43)*). Nimmt man dazu, dass mehrere andere seiner Toten die Lebenden ebenso angreifen und mit sich fortreissen (Bischof 12, Äbtissin 15, alter Mann 33, Krämer 37 u. s. w.), wie es die alten Totentänze darstellen, so bleibt in der That nicht viel über die Hälfte von Holbeins Bildern übrig, deren Tote in ihrem äusseren Gebaren sich von ihren Vorbildern unterscheiden. Und dasselbe gilt in verstärktem Masse von dem Alphabet und der Dolchscheide. So beweist also Wackernagels Kriterium eigentlich das Gegenteil von dem, was er folgert.

Ich bin aber weit davon entfernt, die aufgeworfene Frage in dieser formalen Weise entscheiden zu wollen. Es kann sich dabei gar nicht darum handeln, den begrifflich zulässigen Namen zu finden; denn der Ausdruck „Totentanz" ist nun einmal durch die historische

*) Über die Numerierung im grossen Totentanz siehe den Abschnitt XIV.

Entwickelung unseres Gegenstandes für alle verwandten Darstellungen gebilligt, so dass, nach Wackernagels eigenem Citat (S. 370), selbst ein blosser Dialog zwischen dem Tod und dem Menschen vom Jahr 1544 jenen Namen trägt. Und auf der anderen Seite ist der von Wackernagel vorgeschlagene Name „Bilder des Todes", wie sich aus der weiteren Untersuchung ergeben wird, sachlich nicht mehr berechtigt als der „Totentanz".

Ich kann hier aber Woltmanns Bemerkungen in derselben Sache nicht übergehen, weil sie in die besondere Entstehungsgeschichte der Holbeinschen Bilder übergreifen. Woltmann legt nämlich bei seinem Widerspruch gegen die Bezeichnung „Totentanz" den Nachdruck darauf, dass der Titel der Originalausgaben „Simulachres de la mort" und „Imagines mortis" laute, und deshalb auch die späteren Ausgaben nur als „Bilder des Todes" zu bezeichnen seien (No. 78, II, S. 240). Meines Erachtens verdient aber dieser Titel die ihm zugewiesene Autorität nicht. Denn mindestens zwölf Jahre, bevor die erste jener französischen Originalausgaben erschien (1538), wurden die Holbeinschen Holzschnitte des grossen Totentanzes mit deutschen Überschriften veröffentlicht*) und später von Holbeins Zeitgenossen Basilius Amerbach, ebenso wie die Zeichnung der Dolchscheide, als „Totentanz" und „Chorea mortis" verzeichnet (Woltmann II, S. 45, 47, 199). Von diesen sogenannten Probedrucken sind ausserdem so viele Exemplare hergestellt worden, dass man sie mit Recht eine erste Ausgabe genannt hat (Massmann, No. 46, S. 10) und auch heute nennen darf, besonders da von einem ursprünglich für sie bestimmten Texte nichts bekannt ist. Dagegen standen sie nachweislich mit jenen viel später erschienenen Lyoner Ausgaben in keinem anderen Zusammenhange, als dass die in Basel und unter dem Einfluss des Grossbasler Totentanzes entstandenen Holzstöcke nach ihrer ersten Benutzung als Gläubigergut in die Fremde gerieten, um dort nach dem Gutdünken der neuen Besitzer zur Illustration eines der damals üblichen Erbauungsbücher verwendet und durch abgeschmackte Verse interpretiert zu werden, ähnlich wie die Danse macabre in die Heures überging. Wie willkürlich dabei verfahren wurde, ersieht man wohl am besten daraus,

*) Der Holzschneider Lützelburger, der als Besitzer der Holzstöcke wohl auch ihre Abdrücke besorgte, starb 1526; auch giebt es Kopien nach diesen Abdrücken aus dem Jahr 1527 (Woltmann, No. 78, II, 178).

dass in der Lyoner Ausgabe von 1545 die bekannten Kindergruppen Holbeins, die mit den Totentanzbildern in keinem irgendwie ersichtlichen Zusammenhange stehen, ihnen angeschlossen und ebenfalls durch Bibelstellen als Repräsentanten verschiedener Laster charakterisiert wurden (s. Massmann, Schlotthauer). Der Titel solcher Ausgaben kann also für die Bezeichnung der Holbeinschen Totentanzbilder, die völlig unabhängig von dem ihnen später aufgezwungenen Text entstanden und zuerst auch ohne ihn veröffentlicht wurden, nicht massgebend sein. Und so scheint es einzig richtig, das historische Vorrecht des Namens „Totentanz" anzuerkennen, um so mehr als die Zeichnungen des Alphabets und der Dolchscheide einen anderen Namen überhaupt nicht besessen haben und, namentlich die letztere, auch nicht zuliessen.

Holbeins Totentanz steht nicht nur „in Hinsicht der künstlerischen Erfindung als sein Meisterwerk da" (Woltmann), sondern wir haben dabei die seltene Erscheinung, dass der Künstler denselben Gegenstand dreimal, und jedesmal nach durchaus anderen Gesichtspunkten ausführte*). Um die Beziehungen dieser drei verschiedenen Bearbeitungen zu einander richtig beurteilen zu können, muss vor allem ihre Zeitfolge festgestellt werden. Die Zeichnung zur Dolchscheide muss vor 1521 entstanden sein, da sie auf einer wirklichen Dolchscheide ausgeführt ist, deren von Urs Graf gravierter Dolch die Jahreszahl 1521 trägt (Woltmann, S. 260). Später erst entstanden das Alphabet und der grosse Totentanz; denn Lützelburger, der diese in Handzeichnungen nicht bekannten und daher wahrscheinlich gleich auf Holz gezeichneten Bilder schnitt, kam erst nach 1522 nach Basel. Es fragt sich nun, welche von beiden Reihen die frühere war. Wackernagel meint, dass das Alphabet, das ebenfalls keinen Totentanz, sondern nur Bilder des Todes enthalte, eigentlich bloss ein Auszug des grösseren Cyklus sei**), eine Auswahl von 24 Paaren aus den 41 Paaren des letzteren, die dem Künstler die charakteristischen schienen und auch in derselben Reihenfolge geordnet seien (S. 366). Es ist merkwürdig, dass ein sonst so scharfsichtiger und

*) Nachdem die weitläufig begründete Hypothese Vögelins, dass das Churer Wandgemälde die erste und originale Form des Holbeinschen Totentanzes sei (No. 71), allseitigen Widerspruch erfahren hat, gehe ich nicht mehr darauf ein.

**) Woltmann scheint dieser Frage keine sonderliche Bedeutung beizulegen, da er es unerörtert auf sich beruhen lässt, ob das Alphabet „im Verhältnis eines Auszugs oder eines Vorbildes" zum grösseren Totentanze stehe (S. 260, 280).

ästhetisch so feinfühliger Mann wie Wackernagel für die einfache, unmittelbare Beobachtung so wenig Sinn hatte, dass er auf Grund eines allgemeinen Eindrucks empirische Thatsachen behaupten konnte, ohne auch nur den so leichten Versuch gemacht zu haben, sie empirisch festzustellen. Vergleicht man nämlich die beiden Reihen in der Weise, dass man neben die Bilder des Alphabets die ihnen entsprechenden Bilder der von Wackernagel citierten Buchausgabe mit 41 Nummern setzt, und zwar in der ihnen eigenen Reihenfolge, so ergiebt sich so ziemlich das Gegenteil von Wackernagels Behauptung. Die Reihenfolge ist nur für die ersten neun Buchstaben bis I (Herzog) dieselbe, für die folgenden fünfzehn Buchstaben fehlt eine solche Übereinstimmung (s. Tabelle V). Und zwar besonders deshalb, weil nicht weniger als sieben Bilder des Alphabets, d. h. beinahe ein Dritteil von ihnen (Kriegsmann, Narr, Dirne, Säufer, Reiter, Waldbruder, Spieler) in der Buchausgabe fehlen. Gegenüber den von Wackernagel nicht genannten späteren Ausgaben mit 53 Bildern vermindert sich allerdings die Zahl der im Alphabet allein vorkommenden Bilder auf drei (Dirne, Reiter, Waldbruder), dafür vergrössert sich die Verschiedenheit der Reihenfolge.

Aus den Gegenständen und der Reihenfolge der Bilder im Alphabet und im grossen Totentanz lässt sich also keineswegs schliessen, dass das erstere ein späterer Auszug aus dem Hauptwerk ist. Dies wird vollends unwahrscheinlich, wenn man folgende Daten berücksichtigt. Das Alphabet erschien zuerst in Drucken von 1524; folglich wird es wohl schon 1523 gezeichnet sein. Der grosse Totentanz war aber damals noch lange nicht fertig, da Lützelburger bei seinem Tode 1526 eine Anzahl von Bildern des Totentanzes unvollendet zurückliess, die erst für die späteren Buchausgaben von 1545 an geschnitten wurden. Unter diesen Bildern befinden sich aber vier (Kriegsmann, Spieler, Säufer, Narr), deren Gegenstand schon im Alphabet vorkam. Wie ist es nun denkbar, dass Holbein, der den grossen Totentanz, wie man annimmt, unmittelbar aufs Holz zeichnete und die Holzstöcke dem Lützelburger überliess, diese Vorzeichnungen und namentlich die letzten unter ihnen schon 1523 oder auch 1524 für das Alphabet benutzt haben sollte?

Wenn also schon die äusseren Daten zu Gunsten einer späteren Entstehung des grossen Totentanzes reden, so bekunden die Bilder selbst erst recht deutlich, dass er eine höhere Stufe des Alphabets

ist. 1) Gleich das erste Bild im A des Alphabets zeigt eine genaue Wiederholung der beiden Toten des Beinhauses im Grossbasler Gemälde: beide etwas hintereinander stehend, der eine mit Pfeife und daran hängender Trommel, der andere mit einem längeren Blasinstrument. Das „Beinhaus“ in HOLBEINS grösserem Cyklus hat statt dieser zwei Figuren eine grosse Versammlung musizierender Toter in ganz neuer Gruppierung und Stellung und mit ganz anderen Instrumenten. Natürlicher und daher wahrscheinlicher ist es doch, dass HOLBEIN zuerst das Grossbasler Bild kopierte und dann seine neue Komposition schuf und nicht umgekehrt nach dieser vollkommeneren Erfindung zu der blossen Kopie des geringeren Bildes zurückkehrte. 2) Ähnlich verhält es sich mit dem Kardinal (E), der Nonne (Q) und dem Arzt (M) des Alphabets, die in Tracht und Haltung aus Gross-Basel (E), den Heidelberger Holzschnitten (Q) und der Danse macabre oder den Heures (M) entlehnt sind, während die entsprechenden Bilder des grossen Totentanzes ganz neue, viel umfänglichere Kompositionen darstellen, die unmöglich jenen Kopien alter Vorbilder vorausgegangen sein können. 3) Dass der Waldbruder des Alphabets (W) eine Entlehnung aus Gross-Basel oder den Heures ist, liegt auf der Hand; im grossen Totentanz fehlt er, aber nicht das Motiv seiner gebückten Haltung und seiner Führung durch den Toten, denn dies findet sich sehr deutlich in dem von HOLBEIN neugeschaffenen alten Mann wieder. Dieser Fortschritt der Zeichnung, die Umbildung des zuerst entlehnten Waldbruders zu einem neuen Vertreter des Alters ist so unverkennbar, dass schon daraus die entsprechende Zeitfolge der beiden Bilderreihen erschlossen werden kann. 4) Ausschlaggebend ist endlich, dass der grosse Totentanz durchweg mehr durchdacht und durchgearbeitet, daher selbständiger und reifer als das Alphabet und deshalb ohne Vorarbeiten irgendwelcher Art gar nicht wohl denkbar ist, während das Alphabet als geistreiche Umschreibung der älteren Vorbilder sich gerade als eine solche Vorarbeit darstellt.

In dieser eben begründeten Reihenfolge: Dolchscheide, Alphabet, grosser Totentanz sollen diese drei Werke HOLBEINS jetzt einzeln untersucht werden.

XII.

DER TOTENTANZ AUF DER DOLCHSCHEIDE (Taf. 1).

ES sind davon zwei Exemplare bekannt: 1) eine getuschte Handzeichnung in der Berliner Bauakademie, früher in MECHELS Besitz in Basel und dort von ihm gestochen im Oeuvre de Jean Holbein (No. 52); ein späterer und besserer Berliner Stich befindet sich im Prachtwerk „Vorbilder für Architekten und Handwerker". 2) eine gleiche Zeichnung in der Basler Kunstsammlung*). Beide Blätter sind auf Tafel 1 nach Originalphotographien wiedergegeben.

WOLTMANN (No. 78, I, 259, 435; II, 106, 120) hält beide Exemplare für echt, und weil sie nur spiegelbildlich gleich sind, eins davon für einen „Umdruck" oder „Abklatsch" des anderen. Dagegen hat A. v. ZAHN in seinen Jahrbüchern V, 207 das Basler Blatt für das Original, das Berliner Blatt für eine sehr gute alte Kopie erklärt, ohne jedoch die Gründe dafür anzugeben. Um den anatomischen Kenntnissen HOLBEINS nachzugehen, ist es aber durchaus nötig, durch genaue Vergleiche die Frage nach dem Original zu entscheiden.

Das Berliner Exemplar (A) ist nun nach meiner Untersuchung in jeder Beziehung besser gezeichnet als das Basler Exemplar (B); und wenn es auch selbst nicht ohne einige Fehler an den Skeletten ist, so sind doch nicht nur diese in B wiederholt, sondern in vielen anderen Stücken durch offenbare Verschlechterungen vermehrt. Von diesen sind zuerst die anatomischen Fehler an den Toten zu erwähnen. Der gehobene Oberarm des ersten Toten ist etwas zu kurz, sein Becken zu breit und flach und die daraus aufsteigende Lendenwirbelsäule aufwärts unrichtig verbreitert und nach einer Seite von der Mittelebene abweichend. Die Oberlänge (vom Scheitel bis

*) Auf No. 79 der Braunschen Photographien befindet sich ein zweites Basler Exemplar unserer Dolchscheide, angeblich ebenfalls von HOLBEIN, das aber gegenwärtig in der Basler Kunstsammlung nicht mehr ausgestellt ist, offenbar deswegen, weil es eine recht minderwertige Kopie mit dem Monogramm HB (Hans Brosamer oder Hans Bock?) war. Wie aus einigen bezeichnenden Merkmalen zu ersehen, war die Vorlage dieser Kopie das gegenwärtig in Basel ausgestellte Exemplar.

zur Schambeinfuge) dieses Toten ist, obgleich er in den Umrissen mit dem gleichen Toten in A übereinstimmt, doch in störender Weise zu lang ausgefallen, weil infolge der Geradestellung des Kopfes der Scheitel ziemlich genau mit dem obersten Kontur zusammenfällt, während in A derselbe Kontur den Hinterkopf umschreibt und Gesicht und Scheitel viel tiefer liegen. Der die Königin fassende Arm des zweiten Toten ist einwärts gedreht, wogegen die beiden Vorderarmknochen in B sich in einer Auswärtsdrehung befinden, — eine ganz unmögliche Kombination. — Am vierten, weiblichen Toten von B ist das Kinn ganz missglückt, die hängenden Brüste sind unkenntlich und das Becken erst recht missverstanden, indem es, statt des zwischen den Beinen ganz im Schatten sichtbaren Schwanzanhangs im Exemplar A, einen solchen an der Vorderseite trägt*). Dagegen fehlt im Gegensatz zu A derselbe Anhang am letzten Toten, dessen Bauch wiederum völlig verzeichnet ist. Dies alles ist in A viel besser, beziehungsweise richtig gezeichnet; und jene Fehler von B können überhaupt nur so erklärt werden, dass der Zeichner sich die oft recht kleinen, aber bedeutsamen Abweichungen zu schulden kommen liess, weil ihm die Skelettbildung nicht geläufig war. Andererseits sind gerade solche Dinge wie die in A deutlich sichtbaren Brüste des vierten Toten und namentlich die Schwanzanhänge, was der Zeichner von B missverstand oder übersah, besondere Kennzeichen der Holbeinschen Toten in den übrigen Totentänzen.

Aber auch sonst fehlt es in B nicht an störenden Fehlern. Der Hals des Königs ist zu kurz, die erhobene Hand des Kriegers viel zu lang, die andere dagegen zu klein geraten; die Beine ebenderselben Personen, in A stämmig, wie man es bei Holbein zu sehen gewöhnt ist, laufen in B gar zu dünn aus; endlich ist dort der Faltenwurf am Kleide der Königin und an der Fahne des Kriegers viel zu steif, das flatternde Tuch des ersten Toten geradezu brettartig. — Vielleicht noch empfindlicher berühren aber den Beschauer in B die trivialen Abschwächungen einiger schönen, echt Holbeinschen Motive von A. Hier neigt der erste Tote seinen Kopf in Übereinstimmung mit seiner ganzen Haltung, wodurch die Wucht seiner

*) An dieser Stelle hat auch Chr. v. Mechel gesündigt; korrekt ist nur die Berliner Reproduktion (No. 72).

Bewegung beim Fortreissen des Königs stärker zum Ausdruck kommt; diese ausdrucksvolle Stellung ist in B aufgegeben, der Totenkopf gehoben und geradeaus gerichtet und dadurch bei dem gleichen äusseren Umriss der Hinterkopf zu lang, der ganze Schädel geradezu affenartig ausgefallen und zugleich die straffe Einheit der gesamten Körperhaltung verloren gegangen. Diese Figur in B erinnert vielmehr an die schlangenartig gewundenen Toten MANUELS (Fig. 82). Ebenso ist der zum Fortschleudern des Reichsapfels erhobene Fuss desselben Toten, der in A die Kugel kaum berührt, in B infolge einer an sich minimalen Verschiebung, auf ihr ruhend dargestellt, wodurch natürlich der Eindruck des wilden Stosses verloren geht. Jede leidenschaftliche Bewegung der Figuren von A wird in B mattherzig ausgeführt.

Am auffälligsten ist aber die Haltung des Königs in B abgeschwächt. In A ist sein zurücksinkendes Haupt zugleich zur Seite gewandt und deshalb das Gesicht nur in Verkürzung sichtbar; die das Scepter führende Hand ist auswärts gekehrt und zeigt so, worauf es besonders ankommt, die Lösung der Finger und das Nachlassen des Griffs. Dem Zeichner von B glückte die Verkürzung wiederum nicht, dagegen sank der Kopf tiefer zwischen die Schultern, und so entstand die unschöne Verkürzung des Halses; endlich wurde jene schöne HOLBEINsche Hand so verändert, dass sie aussieht, als wenn sie ein verdicktes Ende des Scepters fest umklammert.

Dies alles beweist, dass A nicht nur besser, sondern insbesondere in HOLBEINS Art gezeichnet ist, wogegen B ebenso durch anatomische Fehler wie durch das Verkennen und Verfehlen gewisser feiner Motive merklich abfällt. Es kann daher nur A, die Berliner Zeichnung der Dolchscheide mit dem Totentanz das HOLBEINsche Original, das Basler Exemplar aber bloss eine Kopie sein, deren spiegelbildliche Zeichnung vielleicht die Ursache mancher Fehler war. Dafür, dass in B die Umkehrung eines Vorbildes vorliegt, spricht auch der Umstand, dass dort das Schwert des Kriegers auf der rechten statt auf der linken Seite hängt — der Kopist HB hat es korrigiert — und dass die Figur des trommelnden Toten genau in der Stellung von A, also umgekehrt wie in B, auf einem anderen HOLBEINschen Blatte wiederkehrt (s. u.). Bei der folgenden Untersuchung werde ich mich natürlich nur an das Berliner Exemplar der Dolchscheide halten.

In keinem der späteren Totentänze hat sich Holbein im äusseren Aufbau des Bildes so vollkommen an die alten Totentänze gehalten wie in der Zeichnung zur Dolchscheide; wo er aber später im einzelnen wieder darauf zurückkam, hat er den alten Gedanken kaum wieder so geistvoll verwertet wie auf der Dolchscheide. Nur sechs Personen sind es — König, Königin, Krieger, Dirne, Mönch, Kind —, die von je einem Toten fortgezogen werden; nur der pfeifende und trommelnde Tote hat seinen Partner, den Krieger, nicht gefasst, sondern lässt bloss seinen unwiderstehlichen Ruf erschallen. Keine Gestalt ist einem früheren Totentanz ganz entlehnt, aber der Einfluss Gross-Basels zeigt sich doch in der „Kühnheit und wilden Bewegtheit der Totenfiguren" (Woltmann) und in einer ganzen Zahl von einzelnen Motiven. Wohl die gelungenste und schönste Gestalt ist diejenige des Königs, der mitten in der leidenschaftlichen Bewegung, wodurch er sich dem eisernen Griff des Knochenmanns zu entreissen sucht, von der Todesohnmacht überrascht wird: bei der lebhaften Vorwärtsbewegung sinkt sein Haupt zurück und zur Seite, es sinkt der Arm und es lösen sich die Finger, die das Scepter hielten, dessen Spitze bereits den Boden berührt. Diese ganze Haltung, besonders die Hand, konnte nur Holbein so naturwahr und so schön wiedergeben, und nur Kopisten konnten beides so verderben, wie es in den Basler Zeichnungen und gar in den Fröhlichschen Nachschnitten geschehen ist, wo der König nur noch eine Karikatur der Holbeinschen Figur genannt werden kann (s. S. 113). Wir sahen nun, dass gerade in Gross-Basel mit Vorliebe die Todesohnmacht der von den Toten Ergriffenen dargestellt und so ganz naturgemäss zum Vorbilde für Holbein wurde. Vielleicht benutzte er geradezu den mit dem Stabe niedersinkenden Arm des Schultheissen für seinen König, wie denn auch der zu Füssen des letzteren liegende Reichsapfel beim Kaiser in Gross-Basel vorgebildet war. Der weibliche Kopfputz des Toten, der die Königin, und die weiblichen Brüste des anderen, der die Dirne entführt, sind durch die weiblichen Toten der Kaiserin und der Königin in Gross-Basel wenigstens hervorgerufen.

Was bedeuten aber diese untergeordneten Nachbildungen gegenüber der Freiheit, mit der Holbein im übrigen verfuhr! — Wenn Woltmann den Eindruck wilder Bewegtheit auf die Toten zurückführt, so ist dies nur teilweise richtig. Er entsteht vielmehr dadurch,

dass gerade im Gegensatz zum Grossbasler Totentanz nicht bloss die Toten sich in leidenschaftlicher Bewegung befinden, sondern nicht minder die Lebenden, die sonst allgemein in mehr passiver Haltung als Sterbende den Toten gegenüberstehen. Dass Holbein freilich auch Leidenschaft und Ohnmacht wirkungsvoll zu verbinden wusste, haben wir am König gesehen; die anderen Lebenden zeigen sich aber noch in der Vollkraft des Lebens, und der widerwillig springende Mönch, der vor seinem Toten zurückweichende Krieger bewegen sich lebhafter als die Toten selbst. Der traditionelle Ernst des alten Totentanzes wurde dadurch freilich beeinträchtigt. Aber hier zum erstenmal begegnet uns die Thatsache, dass Holbein weit davon entfernt war, die Tradition nur in neuem Gewande geben zu wollen. Für ihn war sie nur noch das Mittel, rein künstlerischen Ideen einen besonderen Ausdruck zu verleihen, und es erscheint daher nicht angebracht, von der künstlerischen „Vollendung" der alten Totentänze durch Holbein zu sprechen, während er sie, je später desto vollständiger auflöste und in andere Erscheinungen verwandelte.

Der eigentümliche Eindruck unserer Zeichnung rührt aber auch nicht von der allgemeinen leidenschaftlichen Bewegung der Toten und der Lebenden her; es spielt dabei noch ein ganz anderes Moment eine wichtige Rolle. Woltmann spricht von einem wirklichen Reigen und Tanz auf der Dolchscheide; dies darf jedoch nicht in demselben Sinne aufgefasst werden wie bei anderen, namentlich den französischen Totentänzen mit der zusammenhängenden Reihe der Paare. Auf der Dolchscheide bleiben die Paare völlig getrennt und ziehen nicht einmal alle in derselben Richtung: das vierte und das fünfte Paar sind von den drei ersten Paaren abgewendet und bewegen sich dem letzten Paar entgegen. Und von einem Tanz kann allenfalls bei den zwei weiblichen Paaren die Rede sein. Trotzdem gewinnen wir den Eindruck einer einheitlichen und gewissermassen rhythmischen Bewegung, weil die Paare alle dicht zusammengerückt sind und die zwölf Gestalten die Fläche der Dolchscheide so wundervoll gleichmässig und doch mannigfaltig ausfüllen. Mit Recht bewundert Woltmann die Kunst, mit der alles in den schmalen Raum hineinkomponiert ist. Dies lässt sich jedoch ohne eine nähere Erläuterung kaum richtig verstehen. Die Kunst liegt nicht sowohl darin, dass Holbein ein von ihm gewolltes Bild in einen gegebenen schmalen Raum einzufügen wusste, als vielmehr darin, dass er das

Bild eines Totentanzes dekorativ zu verwenden verstand. Jene Einfügung wäre sehr viel leichter und der Totentanz als solcher vollkommener darzustellen gewesen, wenn Holbein seine Gestalten merklich kleiner gebildet hätte; sie wären dann paarweise mehr auseinander getreten, der Hintergrund hätte sich über ihnen erhoben, hätte dabei vielleicht auch eine Ausführung erfahren, kurz es wäre ein Bild entstanden, das die Dolchscheide wohl schmücken mochte, aber in seiner selbständigen Bildung eigentlich nicht hingehörte. Eine wirkliche Dekoration der Scheide musste vielmehr so beschaffen sein, dass sie die Fläche nicht bloss belebte, sondern sich ihren besonderen Formen unterordnete und sie erst recht hervortreten, nicht aber als gleichgültige Unterlage des Schmuckes erscheinen liess. Die Gestalten mussten also die ganze Fläche gleichmässig überdecken, ihre ganze Breite durchsetzen und zugleich in der Längsrichtung einen zusammenhängenden Fluss der Bildung unterhalten, endlich die Verschmälerung der Scheide gegen ihre Spitze hin auch bildlich zum Ausdruck bringen. Dies erreichte Holbein erstens dadurch, dass er die Gestalten höher wählte als die Breite der Scheide: dadurch war es ausgeschlossen, dass sie durch eine gerade Stellung den lebendigen Zusammenhang nach beiden Seiten erschwerten oder infolge von Biegungen bei geringerer Höhe einen leeren Hintergrund über sich frei liessen. Beugung, Bewegung, Ineinandergreifen der Linien war mit jenem grösseren Mass gegeben, und indem die Paare zusammenrückten, ergab sich jener ununterbrochene Fluss bewegter Bildung über die ganze Fläche hin. Und wie wunderbar wusste Holbein die Verjüngung der Fläche durch die immer mehr gebückten Gestalten zu veranschaulichen, bis zur unübertrefflichen Gestalt des widerstrebenden Kindes, das die Fläche so vollkommen abschliesst.

Die zwei letzten tief gebückten Toten erscheinen trotzdem keineswegs in gezwungener Stellung, sondern ganz natürlich. Nur ist der dadurch erzielte vorherrschende Eindruck nicht der eines dämonischen Hohns (Woltmann), vielmehr unstreitig der eines dämonischen Humors. Wie sollte es auch einem aufmerksamen Beschauer entgehen, dass der das Kind gewaltsam hinter sich herzerrende Tote die Schaufel wie ein Steckenpferd zwischen seinen Beinen hält, also gewissermassen vor dem Kinde her reitet; und wer enthielte sich wohl eines unwillkürlichen Lächelns, wenn er jene beiden letzten

Totengestalten betrachtet, die in derselben tief gebückten, schleichenden Haltung gegeneinander vorschreiten und beinahe mit den Köpfen zusammenstossen?

In dem ersten Toten, der den König gepackt hat und dessen am Boden liegenden Reichsapfel mit dem Fusse fortstösst, ist allerdings dämonischer Hohn nicht zu verkennen, ebenso wenig aber das komische Element in den folgenden Toten. In den alten Totentänzen finden wir nicht selten, dass der Tote Teile der Bekleidung des Lebenden trägt, und in der Regel wird dies als eine spöttische „Nachäffung" bezeichnet. HOLBEIN liess sich dieses Motiv nicht entgehen, verwendete es aber in der Dolchscheide in ganz anderem Sinn. Die haubenförmige Kapuze, die der zweite Tote trägt, kann keine Nachäffung der gekrönten Königin bedeuten, und der alte schäbige Federhut, das zerbrochene Schwert des fünften Toten haben vollends keine Beziehung zu dem von ihm geführten Mönch. Unzweifelhaft ist nur, dass beides der für die meisten doch grauenvollen Knochenfigur einen komischen Anstrich verleiht und so mit dem Schauerlichen künstlerisch aussöhnt. Auch der Trommler trägt einen wunderlichen hohen Kegelhut, der freilich auch einem Landsknecht zukommen kann, mir aber doch eine andere Bedeutung zu haben scheint, als den Krieger, den Partner dieses Toten, nachzuäffen. Offenbar haben HOLBEINS Zeitgenossen diese Figur ohne weiteres verstanden; denn er selbst hat uns ihr Vorbild unter den Lebenden an anderer Stelle gezeichnet. Auf einer in Basel aufbewahrten Zeichnung, einer Leistenverzierung mit Bären und Blattwerk, befindet sich in der Mitte der Bärenführer, dessen Hut, Trommel und Pfeife die Attribute jenes Toten genau wiederholen, und der diese Instrumente ebenfalls so trägt und spielt wie dieser (Fig. 84)*). Ein Zufall ist hier natürlich ausgeschlossen; auf der anderen Seite wäre es aber wenig angebracht, nun sofort dem „tieferen Sinn" dieser Nachahmung nachzuspüren. Wieviel Köpfe sind schon darüber zerbrochen worden, das zu erraten, wobei sich ein Meister überhaupt nichts Besonderes gedacht hat! Ich begnüge mich daher festzustellen,

*) WOLTMANN verzeichnet dieses Blatt folgendermassen (No. 78, II, 106): „Leistenverzierung, vertikaler Streifen; Bären und ein Narr." Die Narren hat aber HOLBEIN, so gut wie seine Vorgänger in Gross-Basel und Bern, im Alphabet und grossen Totentanz barfüssig abgebildet, wie es der damaligen Sitte entsprach (s. u.). Die Bezeichnung „Bajazzo" oder „Hanswurst" wäre nach der ganzen Tracht und Hantierung passender.

dass HOLBEIN in jenem musizierenden Toten die ihm gerade vorschwebende bekannte Figur eines Bärenführers wiedergab, die durch den köstlichen Gegensatz zu ihrem Partner den einförmigen Gedanken des Totentanzes auf das wirksamste belebte.



Fig. 84. Bärenführer aus einer Handzeichnung von H. Holbein in Basel, nach einer Braunschen Photographie.

Die besondere Körperbildung der Toten auf der Dolchscheide werde ich erst später im Zusammenhang mit den übrigen Totengestalten HOLBEINS erörtern; hier mag die Bemerkung genügen, dass sie auf der Dolchscheide, mit untergeordneten Ausnahmen, als vollständige Skelette auftreten, die im Original (A) vorzüglich geraten sind, während die Basler Kopie (B), wie wir sahen, sich auch darin manche Verschlechterung hat zu schulden kommen lassen.

Um die Zeichnung der Dolchscheide richtig zu würdigen, hat man davon auszugehen, dass sie zu einem bestimmten dekorativen Zweck erfunden war, der für die ganze Darstellung massgebend wurde. Es war daher jede Auffassung ausgeschlossen, die reiche, umfassende Darstellungsmittel und überhaupt eine bildmässige Ausarbeitung forderte, und das Hauptgewicht fiel naturgemäss auf eine passende äussere Anordnung von wenigen Figuren. HOLBEIN musste daher von einem ganzen, einheitlich abgeschlossenen Totentanz absehen und sich auf einige „Bilder aus dem Totentanz“ beschränken, deren Grundgedanke wenigstens äusserlich der althergebrachte blieb. Also eine neue grundlegende Auffassung ist da noch nicht zu suchen, sondern nur die meisterhafte Verwendung und Ausführung der Figuren und die höchste Kunst der Dekoration zu bewundern. Die Anregung zu diesem seinen ersten Totentanz empfing HOLBEIN einzig und allein vom Grossbasler Gemälde; andere Einflüsse sind dabei nicht nachweisbar.

XIII.

DAS ALPHABET MIT DEM TOTENTANZ (Taf. 2)*).



UCH in diesem Totentanz verfolgte Holbein einen dekorativen Zweck: es sind für den Bücherdruck bestimmte und von 1524 an auch verwendete Initialen, mit denen je eine Totentanzscene verbunden ist. Sie waren in Holz geschnitten. Dieser Zweck des Alphabets schloss natürlich von vornherein einen begleitenden Text aus; trotzdem wurden die Sonderabdrucke (sogen. Probedrucke) des ganzen Alphabets gelegentlich mit einem solchen Text versehen, und zwar teilweise mit denselben Bibelstellen, die auch für den grossen Totentanz gewählt wurden. Nichts zeigt deutlicher als diese Thatsache, wie wenig die den Holbeinschen Totentanzbildern angehängten Texte mit ihnen in organischem Zusammenhange standen.

Trotz der ähnlichen kunstgewerblichen Verwendung entstand das Alphabet unter ganz anderen Bedingungen wie die Zeichnung für die Dolchscheide. Einmal ist dieser zweite Totentanz durch seine Verteilung auf die 24 Buchstaben vollständig in ebenso viele Bilder zerlegt, die naturgemäss einzeln zur Anschauung kommen sollten. Ein einheitlicher Zusammenhang des Ganzen, ja selbst eine bestimmte Reihenfolge waren dadurch gegenstandslos geworden, und nur der Einfluss des Grossbasler Totentanzes, den Holbein stets vor Augen hatte, erklärt es, dass auch das Beinhaus, das nur am Anfang eines zusammenhängenden Totentanzes Sinn hat, in das Alphabet aufgenommen und dass wenigstens in seiner ersten Hälfte die traditionelle Rangordnung einigermassen eingehalten wurde (s. Tabelle V).

Ein weiteres, für die Gestaltung des vorliegenden Totentanzes bestimmendes Moment ist darin zu suchen, dass Holbein die einzelnen

*) Ich kenne dieses Werk in der hier wiedergegebenen Faksimilereproduktion eines der wenigen vollständigen Probedrucke, im Dresdener Museum (vgl. Woltmann, No. 78, II, S. 199), und dann in den anerkannt vorzüglichen Nachschnitten, die Lödel nach demselben Original herstellte (No. 40, 41, 54). Von anderen Nachschnitten sah ich noch diejenigen in: 1) Dion. von Rickell, Alchoran, Strassburg, Schott 1540; 2) Eppendorff, Türkischer Kaiser Ankunft, Strassburg, Schott 1540. Diese vergrösserten Nachschnitte erreichen lange nicht die Originale und weichen in mehreren Dingen, unter anderem in der Bildung der Toten, willkürlich ab.

Scenen in quadratische Rahmen fasste, ohne sie mit dem im Vordergrunde stehenden Buchstaben irgendwie zu verknüpfen*). So ergab sich ihm die Aufgabe, für das Alphabet 24 Themata aus dem Totentanz zu wählen und jedes selbständig für sich in dem vorgeschriebenen Raume auszuführen. Infolge dieser äusseren Bedingungen war er von dem Zwang der unkünstlerischen ständigen Wiederholung und Gleichförmigkeit, die in dem Vorwurf des alten Totentanzes gegeben waren, befreit; ein Zwang, der sich am wenigsten mit der unerschöpflichen Phantasie unseres Meisters vertrug. Damit soll aber nicht gesagt sein, dass Holbein im Alphabet sofort und durchweg ganz neue Bahnen der Darstellung des Totentanzes eingeschlagen hätte; und nichts giebt darüber verkehrtere Vorstellungen, als wenn Urteile, die für das eine oder andere Bild zutreffen, gleich für die ganze Serie verallgemeinert werden. Vielmehr können wir es als ein Glück betrachten, dass es uns vergönnt ist, im Alphabet wie in dem späteren grossen Totentanz die ganze Entwickelung zu verfolgen, die sich in Holbeins Phantasie von der Anschauung der alten Totentänze bis zur Konzeption seiner reifsten Schöpfungen auf diesem Gebiet vollzog.

Es giebt im Alphabet Bilder, die, so meisterhaft ihre Ausführung im einzelnen bleibt, sich in ihrer ganzen Auffassung eng an das Grossbasler Muster anschliessen. Das schlechtweg „Beinhaus" genannte erste Bild (A) ist nur eine vereinfachte Kopie des Grossbasler Beinhauses; infolge des beschränkten Raumes sehen wir dieses freilich bloss durch einen Haufen von Schädeln ersetzt, die zwei musizierenden Toten dagegen sind in ihrem Thun und ihren Attributen ziemlich genaue Wiederholungen jenes Vorbildes. Auch bemerkte ich schon, dass die Aufnahme dieses Bildes in das Alphabet nicht ganz begründet ist, da es für sich allein betrachtet eigentlich unverständlich bleibt. Holbein begann aber nicht mit Reflexionen, sondern überliess sich zunächst ganz unbefangen der Reproduktion der ihn fesselnden Bilder. So erklärt es sich auch, dass er in dem Grossbasler Beinhause die Anregung zu einem weiteren Bilde fand, dem sogenannten „Jüngsten Gericht" oder der „Auferstehung der Toten", wie es im Totentanz wohl richtiger heissen sollte. Dieses von

*) Der Versuch Montaiglons, in den einzelnen Buchstaben die Initialen von den lateinischen Namen der darin vorkommenden Personen nachzuweisen, stützt sich auf so viel Tüftelei und bedingt so viele Ausnahmen, dass er als missglückt zu bezeichnen ist, wenn man auch davon absieht, dass die „Sinnigkeit" eines solchen Verfahrens unter dem Niveau eines Holbein liegt.

Holbein ans Ende des Alphabets (Z) gesetzte Bild kommt sonst in keinem Totentanz vor*); und ich glaube nicht, dass Holbein gerade bei dieser Gelegenheit selbständig darauf verfallen wäre, wenn es sich ihm nicht im Giebelfelde des Grossbasler Beinhauses dargeboten hätte. Der beschränkte Raum veranlasste wahrscheinlich den asymmetrischen, einseitigen Aufbau; das Unbefriedigende daran erkannte Holbein selbst, denn bei der Wiederholung desselben Gegenstandes im grossen Totentanz hielt er sich viel genauer an sein Muster.

Neben dem Beinhause können hier noch der Bischof (H), der Mönch (O) und der Waldbruder (W) als Bilder genannt werden, die im allgemeinen dem Typus der alten Totentänze folgen, indem ein leichenhafter Toter den Lebenden abführt. Aber schon bei diesen einfachen Bildern regte sich Holbeins dramatische Ader; ihm widerstand ebensowohl die Darstellung ohnmächtig Sterbender wie harmlos tanzender Toter, auch der herannahende Tod sollte Leben und Bewegung nicht ausschliessen, eher steigern. Daher wird aus dem friedlichen Akt der alten Totentänze ein mehr oder weniger leidenschaftliches Ringen zwischen dem gewaltthätig zugreifenden Sendboten des Todes und dem sich lebhaft wehrenden Opfer, ein Kampf, so menschlich ausgeführt, dass darüber der alte Grundgedanke völlig zurücktritt. Schon der vom Toten fortgezerrte Bischof und der Mönch — ein Seitenstück zum Mönch auf der Dolchscheide — zeigen uns die Ansätze zum Kampf, der dann beim Papst (B) und Kaiser (C), König (D), Kardinal (E), der Kaiserin (F), der Königin (G) und anderen in voller Leidenschaft sich vor uns abspielt. Wild stürmen die Toten auf die Lebenden ein, die sich dem unwiderstehlichen Griff keineswegs ergeben fügen, aber trotz verzweifelter Gegenwehr bezwungen, ja niedergerissen werden (B, C, D, G). Und da dieser Kampf als ein durchaus realer geschildert wird, so ist es natürlich, dass er uns zuletzt (P) als ein wirklicher Waffenkampf zwischen dem Krieger und dem ebenfalls vollkommen gerüsteten Toten entgegentritt. Ebenso wirklich weiss uns Holbein das Unterliegen der Lebenden dadurch anzudeuten, dass er die Angreifer nicht mehr einzeln, sondern in der Regel zu zweien auftreten

*) Grüneisen hat freilich die Musik der Toten am Basler Beinhause für den Auferstehungsruf zum Weltgericht erklärt (No. 24, S. 157). Tote, die sich selbst zum Grabe hinausblasen, sind aber doch eine Vorstellung, die man den verständigen Meistern der Basler Totentänze nicht insinuieren darf.

lässt; eine weitere Abänderung vom Totentanz, die deutlich zeigt, dass Holbein in ihm nicht mehr das Ziel seiner Darstellung, sondern nur noch ein Motiv für künstlerische Schöpfungen erblickte, hier zunächst leidenschaftlicher Kämpfe mit dem tragischen Hintergrunde des allen Menschen gemeinsamen Schicksals. Doch blieb Holbein schon im Alphabet nicht bei der genannten Abänderung stehen.

War schon durch die äusseren Umstände die vollständige Loslösung des einzelnen Vorgangs aus der ganzen Reihe und seine Einfassung zu einem abgeschlossenen Bilde gegeben, so fügte sich ganz ungezwungen und natürlich manches Beiwerk zu den handelnden Personen. So sitzt die Kaiserin (F) auf einem reich verzierten Sessel, der Herzog (I) wird auf eine bereit stehende Bahre niedergerissen, den Reiter (V) sehen wir auf seinem Gaule dahinjagen; hinter dem Waldbruder (W) zeigt sich seine Hütte, der Waffengang (P) geht auf dem von Leichen bedeckten Schlachtfelde vor sich. Endlich werden wir beim Arzt (M), Wucherer (N), Spieler (X) und dem Kinde (Y) in die Wohnräume des Hauses eingeführt und finden die Lebenden in ihrer gewöhnlichen Umgebung und Beschäftigung. Im Zusammenhange damit erhalten die Toten Attribute, die zum Teil noch so wie auf der Dolchscheide satirisch oder humoristisch wirken sollen. Dahin gehört der Hut des Toten in D, der ihn, den Überwinder des Königs, als einen Mann niederen Standes kennzeichnet; ferner der weibliche Tote mit der Frauenhaube, vor dem der Herzog händeringend zu fliehen sucht (I), der als Mönch verkleidete Tote, der die Nonne zum Tanze führt (G), endlich der Tote in R, dessen hohe Stiefel um so komischer wirken, als sie den Gegensatz zu den nackten Beinen des Narren*) nicht verkennen lassen.

Daneben begegnen uns aber in unserem Alphabet Totenfiguren, deren Tracht eine ganz andere Bedeutung hat. Der Tote des Grafen (K) ist durch Hut, Kragen und Dreschflegel deutlich als Bauer gekennzeichnet und weist dadurch und durch seine drohende Haltung unzweifelhaft auf die Bauernkriege hin, in denen der unterdrückte Hörige nicht selten zum Herrn über Leben und Tod der gewaltthätigen Ritter wurde. Diese zeitgenössische Scene ist übrigens nur der Vorläufer der viel reicher ausgeführten gleichen Darstellung im grossen Totentanz, die noch eingehend behandelt werden wird.

*) Die gemeinen Narren gingen wenigstens im 15. Jahrhundert barfuss, wie es gleichzeitige Bilder, z. B. der Grossbasler Totentanz, die ältesten Kartenspiele u. s. w. beweisen.

Ebensowenig kann darin bloss eine Nachäffung gesehen werden, dass der Tote in L in der Tracht und mit dem Gerät des Messners den Domherrn führt; es ist vielmehr nur ein glücklicher Kunstgriff HOLBEINS, durch diese Einkleidung des Toten uns in der, durch den beschränkten Raum gebotenen einfachsten Weise den Priester in seiner Berufsthätigkeit vorzuführen. Im Waffenkampfe endlich hat HOLBEIN die Totengestalt am vollständigsten abgeändert. Mag auch das Grossbasler Bild des Ritters mit dem gewappneten Toten HOLBEIN zu seiner Darstellung veranlasst haben, so ist doch seine Auffassung eine ganz neue. Denn jener Basler Tote scheint allerdings durch seine Rüstung den sterbenden Ritter nur nachzuäffen und zu höhnen, wogegen HOLBEINS Bild nicht nur einen wirklichen Kampf schildert, sondern ihn sogar aufs Schlachtfeld verlegt. Dazu kommt, dass der Tote das bärtige Gesicht eines Lebenden, die prallen Unterschenkel mit Strümpfen, die Füsse mit Schuhen bekleidet zeigt, so dass nur der Rumpf und die Arme als Skelett behandelt sind. Was wollte HOLBEIN damit? Soll diese Figur, die mit einem zum Tanze abholenden Toten nichts mehr gemein hat, irgendwie den Tod selbst darstellen? — Ich halte es für passender, diese Frage bei der Wiederholung derselben Scene im grossen Totentanze zu erörtern, und beschränke mich hier auf die Bemerkung, dass HOLBEIN in diesem und anderen sich anschliessenden Bildern des Alphabets den traditionellen Boden des Totentanzes ganz verlassen hat, um aus dessen einzelnen Paaren nicht Todesbilder, sondern im Gegenteil echte Lebensbilder zu schaffen.

So zeigt sich uns namentlich das Bild des Arztes (M). Vor seinem Studiertische stehend, hält er das Glas mit dem Wasser eines Kranken, das ihm der Tote über die Schulter hinreicht, prüfend gegen das Licht. Die Derbheit, mit der uns HOLBEIN die Füllung des Glases durch die halbverdeckte kleine Teufelsgestalt andeutet, rückt das ganze Bild in das Licht schärfster Satire, nimmt ihm aber gleichzeitig die unmittelbare Beziehung zum Tod. Nicht etwa die Ohnmacht des Arztes gegen seinen eigenen Tod wird uns hier geschildert, auf Grund des oft citierten Wortes: Arzt, hilf dir selber, sondern in seiner ernsthaften Behandlung von grob absurden Dingen bloss sein eingebildetes Wissen gegeisselt. — Der Wucherer (N) ist unverkennbar eine Nachahmung des Grossbasler Bildes, nur mit einer Verdoppelung des Toten, so dass der eine den Wucherer

packt, der andere nach seinem Gelde greift. Was die Verdoppelung der Toten in den eigentlichen Kampfscenen bedeutet, wurde schon angegeben; im vorliegenden Fall hat sie aber einen anderen Sinn. In Gross-Basel ist das Bild des Wucherers (Fig. 70) allerdings ein Todesbild, wobei das Motiv, dass der Wucherer Geld für sein Leben bietet, die Unerbittlichkeit des Todes und die Ohnmacht der Sterblichen gegen ihn noch stärker hervorhebt. Bei Holbein gebärden sich beide Toten geradezu als Räuber und die Angst des Wucherers für sich und sein Geld bildet den wirksamen Gegensatz zu ihrer wilden Leidenschaft — ein phantastisch eingekleidetes Bild wirklichen Lebens.

Das Bild der Buhlerin (S), die sich vom Toten umarmen lässt, wiederholt den schon von Manuel in einer besonderen Zeichnung behandelten Gedanken des grauenvollen Verhängnisses, das der Liebesgenuss birgt (Woltmann, No. 78, I, 254, 280); je cynischer Holbein sich in der Ausführung dieses Gegenstandes gehen lässt, desto mehr entfernt er sich von dem einfachen Todesbild. Vollends von einem solchen verschieden sind der Säufer (T) und namentlich die Spieler (X). Auf beide Bilder werde ich bei späteren Gelegenheiten näher eingehen; es sei daher hier nur hervorgehoben, dass in keinem von beiden ein tödlicher Angriff wirklich dargestellt ist, und dass namentlich bei den Spielern „Tod und Teufel" überhaupt nicht nach ihnen greifen oder von ihnen beachtet werden und daher durch ihre Anwesenheit bloss die verdammenswürdige Leidenschaft der Spieler versinnlichen sollen.

Im letzten hier zu erwähnenden Bilde (Y) scheint freilich die Annäherung an die alten Totentänze wieder grösser zu sein: der Tod beugt sich über die Wiege und hebt beide Hände des Kindes wie zum Tanz. Aber durch die Verlegung der ganzen Scene in das Wohngemach, sowie durch die herbeigeeilte und entsetzt jammernde Mutter wird die Darstellung in eine ganz andere Beleuchtung gerückt. Der in den alten Totentänzen massgebende Gedanke, dass die nacheinander erscheinenden verschiedenen Stände und Alter gleicherweise dem Tode verfallen seien, tritt im Alphabet schon infolge der Trennung der einzelnen Initialen voneinander ganz zurück gegenüber dem Inhalt der gerade behandelten Scene. So überwiegt im Beschauer des letzten Bildes nicht die Vorstellung von der Sterblichkeit auch des Neugeborenen (Hyer naquis, huy men fault

aller — heisst es in der Danse macabre), sondern die Empfindung der Mutterliebe und des Schmerzes der Mutter, die ihren Liebling sich entrissen sieht. So verstand es Holbein, auch wo er an der Darstellung des wirklich eintretenden Todes festhielt, den abstrakten, allgemeinen Gedanken zu individualisieren und so zu vertiefen, dass uns aus seinen Bildern die mannigfachsten Beziehungen ansprechen.

Freilich war schon dem alten Totentanz eine solche Auffassung nicht ganz fremd, bei dem Kind und der Mutter so gut wie bei anderen Personen. Sie blieb aber auf einzelne Andeutungen im Text beschränkt und ging nicht auf die Bilder über. Denn vor Holbein hatte die bildende Kunst in den Totentänzen, auch Manuel nicht ausgenommen, sich noch kaum zu der Freiheit durchgerungen, dass sie, statt der führenden Dichtung nur den traditionellen äusseren Schmuck zu leihen, aus ihr bloss die Anregung entnahm zu selbständigem Schaffen nach eigenem Gesetz. Und Holbein selbst war, ich wiederhole es, keineswegs gleich von Anfang an zum Bewusstsein der eigenen Kraft gekommen, obschon gerade das Alphabet ihm die günstigsten äusseren Bedingungen zur Herstellung ganz selbständiger Bilder bot. Allmählich erst entfernte er sich von seinen Vorbildern so weit, dass zuletzt an die Stelle der üblichen Totentanzscenen eine Anzahl von meist vollkommen ausgeführten Darstellungen zeitgenössischen Lebens trat, in denen die Totengestalten dazu dienen, durch den Gegensatz die Lebensbewegung zu steigern, zu pointieren.

Unter diesen Umständen fällt auch die Vergleichung der Holbeinschen Bilder mit denen seiner Vorgänger unter einen ganz anderen Gesichtspunkt, als der beim Vergleich der alten Totentänze untereinander massgebend ist. Dort überwiegt das historische Interesse, den Zusammenhang der verschiedenen Darstellungen oft mit Hilfe ganz untergeordneter Äusserlichkeiten aufzudecken; wo aber die Illustration zum wahren Kunstwerk geworden ist wie bei Holbein, da will der Nachweis des Ursprungs der einzelnen Motive nur die Einsicht fördern, was der Künstler aus dem Erbe zu machen verstand und mit welchen Mitteln er es that. Nur in diesem Sinn seien hier die Entlehnungen Holbeins erwähnt, die er mit souveräner Unbefangenheit sich nach allen Seiten hin erlaubte.

Dass Holbein dem Grossbasler Totentanz die Anregung zu seinen Totentänzen verdankt, braucht nicht weiter erörtert zu werden. Es genügt, in dieser Hinsicht darauf zu verweisen, dass das

specifisch Baslerische „Beinhaus" (Fig. 22) mit den typischen musizierenden Toten sich bei HOLBEIN wiederfindet, obschon es dort nicht ganz am Platze war. Es kann daher auch nicht wunder nehmen, dass die Mehrzahl der im Alphabet vorkommenden Stände mit denen in Gross-Basel übereinstimmt. Eine Benutzung der ganzen besonderen Situation kann ich aber nur beim Wucherer (N) finden (s. o.). In Gross-Basel kommen dagegen nicht vor: der Mönch (O), der Krieger (P), die Dirne (S), der Säufer (T), der Reiter (V), die Spieler (X). Sie finden sich teilweise zwar schon in vorholbeinischen Totentänzen, aber so allgemein vorgebildet, dass von einer Entlehnung kaum die Rede sein kann. Sicherer ist eine solche bei den folgenden Gestalten nachzuweisen.

Die Darstellung weiblicher Toter hat schon frühe begonnen; und zwar treten sie anfangs gerade in Verbindung mit Männern auf (Kermaria, La Chaise-Dieu, H², Bern) und sind erst in Gross-Basel ausschliesslich mit Frauen vergesellschaftet, was in den späteren Ausgaben der Danse macabre wiederholt wird, wo alle Toten des Frauenreigens „la morte" genannt werden. In dieser Verbindung der Sterbenden mit Toten ihres eigenen Geschlechts ist aber nicht mehr ausgedrückt als in den Worten der alten Legende: „Was ihr seid, das waren wir, was wir sind, das werdet ihr"; und dieser Auffassung schloss sich HOLBEIN in der Zeichnung zur Dolchscheide an. Um so weniger kann er im Alphabet nur zufällig auf die andere und ältere Verwendung der weiblichen Toten verfallen sein, sondern wird sie den am leichtesten zugänglichen Holzschnitten H² (Fig. 46) entlehnt haben. Wie ganz anders als seine Vorgänger nutzte er aber dieses Motiv aus! Bei jenen sind die Beziehungen der weiblichen Toten zu den Männern eigentlich nicht zu verstehen und vielleicht auch ganz untergeordneter Natur*). Indem HOLBEIN dagegen den mächtigen Herzog, den kriegsstarken Mann, mit angstvoller Gebärde und in wilder Flucht vor dem alten Weibe darstellte (I), verlegte er den Schwerpunkt in die stark satirische Veranschaulichung des Affekts, nämlich der sinnlosen Todesangst vor dem plötzlich hereinbrechenden Verhängnis. Auch in der Scene des Säufers (T) dienen die beiden weiblichen Toten nicht zu irgend welchen versteckten Anspielungen,

*) Dass MANUEL in der Zusammenstellung des Chorherrn mit einem weiblichen Toten eine boshafte Anspielung auf das Leben der Geistlichen beabsichtigte, kann allenfalls vermutet werden, ist aber keineswegs evident.

sondern dazu, den Eindruck des dargestellten Vorgangs zu steigern. Ein trunkener, am Boden liegender Spielmann wird von ihnen überfallen; eine der beiden Totengestalten packt ihn am Bein, die andere schüttet ihm Wein in den offenen Mund. Um etwa bloss den Tod des Trunkenbolds zu schildern, waren die weiblichen Unholde und die durch sie verübten Roheiten ganz überflüssig; sie sind aber vorzüglich geeignet, den verächtlichen Zustand des Trunkenen, der sich machtlos dem rohen Spott der Weiber aussetzt, drastisch zu zeichnen.

Übrigens hat Holbein die Heidelberger Holzschnitte noch in einem anderen Fall benutzt; dies bezeugt ganz bestimmt die auffallende Übereinstimmung zwischen seiner Nonne (G) und derjenigen des Heidelberger Drucks (Fig. 48) in Tracht und Haltung. Welcher Unterschied besteht jedoch zwischen dem indifferenten Paar in jenem Druck und dem Holbeinschen Bilde, wo die Nonne sich von dem als Mönch verkleideten Toten führen lässt! —

Ebenso bestimmt kann ich behaupten, dass Holbein bei der Herstellung des Alphabets das Berner Gemälde und die Danse macabre in irgend einer Publikation kannte. Der zweite Tote auf dem Bilde der Buhlerin (S), der sich bei seinem Fortschleichen so tief bückt, dass er das Stundenglas auf seinem Rücken zu tragen vermag, ist nur eine Wiederholung desselben Motivs in Bern, wo der auf diese Weise heranschleichende Tote dem Maler den Malstock zu entziehen sucht (Fig. 83). Hier ist also die sonderbare Haltung des Toten durch seine Absicht wenigstens annähernd motiviert, bei Holbein dagegen erscheint sie völlig überflüssig, nur als derbe Zuthat zu einer noch derberen Scene.

Die zweite sichere Entlehnung ist diejenige des Arztes (M), der das emporgehobene Glas betrachtet. In Kleidung und Haltung gleicht er durchaus dem Arzt der Danse macabre (Fig. 5), weniger dem Arzt in Bern (Fig. 80); dafür hat er mit dem letzteren das gemein, dass der hinter dem Arzt stehende Tote mit seinem Arm über dessen Schulter hinübergreift. Wie verschieden ist aber diese Handlung bei Manuel und bei Holbein verwertet! Im Berner Bild zerschlägt der Tote mit einem Löffel (?) das emporgehobene Glas, so dass der üble Inhalt ausfliesst; statt dieses ungesalzenen Witzes, der noch dazu ein symbolischer sein soll (s. den Berner Text), liess Holbein den Toten das Glas reichen, also den Arzt zur Prüfung

auffordern, wie es damals eben jeder Patient that. Wodurch diese natürliche Scene zu der derbsten, aber zutreffenden Satire gegen den ärztlichen Stand verwendet wurde, habe ich schon erläutert (S. 186). — Auch das in der Wiege vom Toten erfasste Kind fand Holbein bereits in der Danse macabre oder einem deutschen Holzschnitt (M[2]) vor; wir sahen jedoch, wie erst unter seinen Händen daraus ein vollendetes Genrebild wurde.

Interessant ist es endlich zu verfolgen, wie Holbein schon im Alphabet seine eigenen früheren Zeichnungen benutzte. Der Mönch (O) ist zweifellos eine freie Kopie des Mönchs von der Dolchscheide, und auch für den Reiter (V) glaube ich ein Vorbild bei Holbein selbst gefunden zu haben. Woltmann erinnert dabei sehr passend an „die schwarze Sorge" des Horaz, die sich hinter dem Reiter aufs Ross schwingt; trotzdem dürfte Holbein auf einem ganz anderen Wege zu seinem Reiter mit dem hinter ihm sitzenden Toten veranlasst sein. Das Ross ist nämlich demjenigen des apokalyptischen reitenden Todes von Holbein (Fig. 86) treu nachgebildet, auf welche Figur also wohl der Reiter des Alphabets zurückzuführen sein wird.

Überblicken wir die Ergebnisse aus dem Studium dieses Totentanzes, so lässt sich nicht leugnen, dass sich darin ein bedeutsamer Fortschritt gegenüber der Dolchscheide kundgiebt; auf dieser blieb Holbein bei den einzelnen Paaren des alten Totentanzes stehen, im Alphabet dagegen entwickelte er daraus wunderbar dramatische Scenen des realen Lebens. Vergleichen wir aber die Ausführung beider Werke, so kann uns die mit Recht vielbewunderte Kunst Lützelburgers darüber nicht täuschen, dass die kleinen Holzschnitte des Alphabets lange nicht die Feinheit und Eleganz der freien Handzeichnung erreichen. Ich unterschätze gewiss nicht die charaktervolle und doch so einfache, dem Material vorzüglich angepasste Linienführung in den Holzschnitten; ebenso sicher scheint mir aber, dass diese wohl von Holbein selbst veranlasste Vereinfachung und Anpassung der Zeichnung namentlich dort, wo es sich um die dem Formschneider offenbar wenig bekannten Skelettbildungen handelt, zu gewissen Missverständnissen führte, die das Alphabet gegen die Dolchscheide zurückstehen lassen.

XIV.

DER GROSSE TOTENTANZ (Taf. 3—9).



ON den unzähligen Reproduktionen dieses Totentanzes (vgl. MASSMANN, No. 49)*) eignen sich für eine eingehende Untersuchung füglich nur die Originalausgaben und deren faksimilierte Nachbildungen. Zu den ersteren gehören die sogenannten „Probedrucke“ der Bilder (s. o. S. 170), dann die mit einem Text versehenen Lyoner Buchausgaben (1538—1562; vgl. WOLTMANN, No. 78, II, 174 f.), endlich die neuerdings von LANGLOIS (No. 35) gebrachten Abdrücke von acht Originalholzstöcken (Papst, Kaiserin, Richter, Arzt, Sterndeuter, Schiffer, Herzogin, Krieger)**).

Von den Faksimileausgaben nenne ich: 1) die Lichtdruckausgabe von LIPPMANN (No. 37) nach dem Berliner Probedruck, mit 40 Bildern; 2) HIRTHS Faksimilereproduktion der ersten Buchausgabe von 1538 (41 Bilder)***); 3) die SCHLOTTHAUERsche Ausgabe in Lithographien (No. 62), ohne nähere Angabe der Vorlage, aber zweifellos nach Originalausgaben hergestellt. Sie enthält 53 Blätter, von denen aber die vier Kindergruppen nicht zum Totentanz gehören, so dass zu den 41 früheren Blättern hinzukommen: der Krieger, die Spieler, die Säufer, der Narr, der Räuber, der Blinde, der Kärrner, der Sieche. Diese Zahl von 49 Totentanzbildern kommt zuerst in der fünften Lyoner Ausgabe von 1545 vor. In der letzten dieser Ausgaben vom Jahr 1562 sind noch zwei weitere Holzschnitte hinzugefügt, Braut und Bräutigam oder die junge Gattin und der junge Gatte, bisher nur in WEIGELS Kunstkatalog (No. 74) kopiert.

Es versteht sich von selbst, dass die nach dem vollkommensten Original ausgeführten Lichtdrucke den Vorrang vor den anderen

*) Unter den neueren Litteraturangaben sind wiederum diejenigen von WESSELY ganz unzuverlässig und unbrauchbar.

**) Durch genaueste Vergleiche habe ich die Richtigkeit der Angaben LANGLOIS' (II, 100), dass jene acht Bilder mit den Originalholzstöcken hergestellt seien, bestätigen können. Dagegen ist das neunte Bild, das Wappen des Todes, das nach LANGLOIS ebenfalls original sein sollte, bloss eine gute Kopie. Alle diese von LANGLOIS benutzten Holzstöcke sind aber gegenwärtig, wie Nachforschungen in Frankreich ergeben haben, wieder verschollen.

***) Die englische Faksimileausgabe der HOLBEIN-Society (No. 32) steht vielfach hinter der HIRTHschen Ausgabe zurück.

Reproduktionen haben; HIRTHS Faksimile enthält dafür ausser den Bildern den ganzen Originaltext, namentlich die Unter- und Überschriften, von denen noch die Rede sein wird. Die SCHLOTTHAUERschen Lithographien stehen übrigens in Schärfe und Sauberkeit der Wiedergabe dem HIRTHschen Faksimile keineswegs nach und übertreffen es sogar an manchen Stellen. Kleine Mängel der Zeichnung und des Druckes kommen übrigens in allen drei Ausgaben vor*); sie sind aber teilweise so minutiös, dass sie nur mit der Lupe festgestellt werden konnten. Dennoch hat sich eine solche genaue Kollationierung, namentlich in einer Richtung, in Bezug auf die Totengestalten gelohnt; denn nur dadurch wurde ich auf gewisse Dinge an diesen aufmerksam, die für die Auffassung dieser Gestalten von grosser Bedeutung sind.

Die Tafeln unseres Buchs enthalten neue Lichtdruckkopien von dem Berliner Probedruck (No. 1—26, 28—39, 48, 49) und den Lyoner Ausgaben (No. 27, 40—47). Die Numerierung 1—47 richtet sich nach den vollständigen Ausgaben von 1545—1554, worauf, nach Auslassung der Kindergruppen, als No. 48 und 49 das Jüngste Gericht und das Wappen des Todes folgen. Die jungen Gatten gehören aus später zu erörternden Gründen eigentlich nicht in den Cyklus und sind daher nach dem Schluss des letzteren bloss anhangsweise hinzugefügt.

Von allen älteren Nachbildungen der Originalausgaben sind die frühesten, z. B. die Venediger Nachschnitte, auch die besten; darauf sanken sie je später, desto mehr von der Kunsthöhe HOLBEINS hinab und lebten nur noch von der Volkstümlichkeit des Gegenstandes, die ja schon die ältesten Totentanzgemälde hervorgerufen hatte. Erst als der Sinn dafür im Volksbewusstsein erstarb, erwachte in unserem Jahrhundert das wissenschaftliche Interesse an den Totentänzen und das ästhetische an dem echten Meisterwerke HOLBEINS, womit er „einem Gegenstande, der seit Jahrhunderten die Phantasie des Volkes beschäftigte, das schönste und abschliessende Gepräge gegeben hat“ (WOLTMANN).

---

*) Selbst in den verschiedenen Exemplaren der lithographischen Ausgabe habe ich merkwürdige Abweichungen beziehungsweise spätere Korrekturen feststellen können. So ist z. B. die Augenhöhle des Toten beim Arzte in einem Abdruck gleichmässig schraffiert wie im Original, in einem anderen Abdruck dagegen schwarz mit einem scharfen weissen Ring u. s. w.

Der grosse Totentanz HOLBEINS schliesst sich, wie schon mehrfach ausgesprochen wurde, eng an das Alphabet an: er ist nur eine weitere und reifere Ausführung dessen, was in dem letzteren teilweise, mit unvollkommenen Mitteln und daher in beschränkten Grenzen erreicht war. Naturgemäss bezog sich denn auch die Erörterung über HOLBEINS Totentanz immer wesentlich auf die letzte grössere Bilderreihe, weshalb ich eine eingehende Kritik dieser Erörterungen bis zu dem vorliegenden Abschnitt hinausschob, obgleich sie schon bei früheren Gelegenheiten hätten erwähnt werden können.

Die Frage, von deren Beantwortung das ganze Urteil über HOLBEINS Totentanz abhängt, ist recht einfach: was hat er eigentlich im ganzen dargestellt? — Diese Frage ist allerdings bisher überhaupt nicht gestellt worden, weil man allgemein davon ausging, was als selbstverständlich galt, dass HOLBEINS Werk wirklich ein Totentanz oder, wie es seit WACKERNAGEL heisst, eine Serie von Todesbildern sei; und im Zusammenhange damit fehlt auch jede nähere Auslassung darüber, was man sich etwa unter den Totengestalten HOLBEINS zu denken habe, nur Tote wie in den mittelalterlichen Totentänzen oder den Tod selbst. Damit berühre ich einen der wichtigsten Punkte der ganzen Untersuchung, der denn auch vor allen anderen erledigt werden soll.

XV.

DIE TOTENGESTALTEN HOLBEINS.



IN keiner Beziehung ist HOLBEIN so missverstanden worden wie hinsichtlich der Bildung seiner Totengestalten; und die Gründe dafür sind auch leicht ersichtlich: es war teils die Unkenntnis der Anatomie des Menschen auf seiten der Erforscher des Totentanzes, teils das von sachverständiger Seite ausgehende Urteil, dass HOLBEINS Totengestalten ganz unrichtige Skelettbilder seien (CHOULANT, No. 7, DAVIDSON, No. 14).

„Neu und eigen ist endlich auch (doch kann man fragen, ob auch dies gerade eine Besserung sei), dass hier der Tod mit seltenen

Ausnahmen als vollkommenes Gerippe dargestellt ist, ganz nur aus nacktem Gebein bestehend. Gleichwohl hat der Künstler selbst in den entfleischten Schädel stets ein charakteristisches Mienenspiel zu legen gewusst. Einmal auch hier, bei der Kaiserin, ein weiblicher Tod" (Wackernagel, S. 364)*). Woltmann wiederholte dieses Urteil, verschärfte aber den Tadel. Holbeins anatomische Kenntnisse seien „noch sehr untergeordneter Art" und „die Bildung des Gerippes beruht bei ihm auf keinem Wissen, sondern sie ist lediglich erraten." Nicht einmal die Schottschen Skelettbilder von 1517 seien verwertet. „Oft entspricht den Schulterblättern eine ähnliche Knochengestaltung auf der Brust, eine richtige Angabe des Beckens fehlt gewöhnlich, die Gelenke sind völlig missverstanden, das Schienbein und der Unterarm zeigen nur e i n e n Knochen, während sich dagegen Oberarm und Oberschenkel oft den Luxus eines doppelten Knochens erlauben." Das Skelett beim Arzt im Grossbasler Totentanz sei bei weitem richtiger als irgend eines aus den Holbeinschen Holzschnitten. Durch seine „Abweichungen von der osteologischen Wahrheit" hätte er weder eine künstlerisch erklärbare Vereinfachung noch eine Verschönerung erreicht. „Übrigens ist zu bemerken, dass Holbeins Totentanzzeichnung für eine Dolchscheide die erwähnten Fehler und Unrichtigkeiten nicht in gleichem Masse zeigt" (No. 78, S. 262, 263).

Endlich giebt Woltmann noch einen besonderen Grund seiner Verurteilung der Holbeinschen Totengestalten an. Sie seien in äusserster Bewegung dargestellt, „wodurch sonst aber sollen sie sich bewegen können als mit Hilfe der Muskeln?" Deshalb sei es auch viel sachgemässer, diesen Gestalten die Muskeln zu lassen, wie es in den alten Totentänzen geschah, oder bei dem Toten des Kriegers auf der Dolchscheide, der „noch weit vom Skelett entfernt" sei.

Ich finde nun, dass man Wackernagels vorsichtige Zweifel an der Berechtigung der Skelettbildung noch anerkennen mag, dass aber Woltmann bei seiner ausführlichen und zuversichtlichen Kritik sehr wenig Überlegung und noch weniger Kenntnisse des Gegenstandes bewiesen hat, über den er sich so bestimmt auslässt.

Er konnte seine Beispiele nicht unglücklicher wählen. An jenem Toten des Kriegers auf der Dolchscheide ist nur die Brust, die an

*) Wackernagel hat übersehen, dass weibliche Tote ausserdem noch vorkommen: in dem Beinhaus, bei der Nonne und wohl auch bei der Herzogin. Erst Mechel (No. 52) hat die Merkmale des weiblichen Geschlechts durchweg fortgelassen.

den dort sichtbaren Bewegungen nicht teilnimmt, mit Weichteilen bedeckt, die eigentlichen Lokomotionsorgane, die Arme und Beine, sind dagegen auf das deutlichste als völlig nackte und zwar anatomisch richtige Skeletteile gezeichnet. Es scheint also der Mangel der Muskulatur, den WOLTMANN tadelt, im Bilde ihm so wenig störend gewesen zu sein, dass er ihn nicht einmal bemerkte. Noch mehr. Wenn er es nicht für angemessen hielt, dass entfleischte Skelette in Bewegung dargestellt würden, so musste er folgerichtig auch den Totenschädel aus den Totentänzen verbannen. Denn so wenig eine Bewegung des ganzen Körpers ohne Muskeln denkbar ist, so wenig kann ein nackter Schädel sehen, sprechen, blasen u. s. w. Folglich waren die HOLBEIN als Muster vorgehaltenen alten Totenfiguren ebenso verwerflich wie seine Skelette; um so mehr, als die bei jenen Figuren durchgeführte Vereinigung eines intakten Körpers mit einem nackten Schädel ganz unwahr ist. Im Sinne WOLTMANNS müsste man sogar noch weiter gehen. Wird im Bilde eine sichtbare Muskulatur verlangt, um eine dargestellte Bewegung zu motivieren, so muss sie auch als eine leistungsfähige imponieren; die Totengestalten von Klein-Basel, die zwischen Haut und Knochen für Muskeln keinen Platz haben können, und die eingetrockneten Mumien des Berliner Totentanzes sind also für die Darstellung einer Lebensthätigkeit nicht geeigneter als wirkliche Skelette. Und so müsste man nach WOLTMANNS Grundsatz zu der Forderung kommen, dass die lebensthätigen Totenfiguren die vollkommene Gestalt von Lebenden besitzen sollten. Es bliebe dann nur die Frage übrig, wodurch denn eine solche Gestalt, die sich bewegt und spricht, den unzweideutigen Eindruck einer Leiche, eines Toten machen soll, was doch in den Totentanzbildern gefordert wird. Als Beispiel dafür, wie schlecht derartige Figuren ihrem Zweck entsprechen, nenne ich den Toten des Grafen in Klingenthal (Fig. 67), der, irgend einer Laune des Malers entsprungen, mit seinem geradezu porträtartigen Kopf, trotz der leichenhaften Abmagerung des übrigen Körpers alles andere, nur keine Leiche darstellt*). Die Totengestalten der

*) Der Grossbasler Maler hat dies zweifellos empfunden, da er in der Kopie den falschen Eindruck dadurch zu verbessern suchte, dass er das Gesicht beinahe unnatürlich verschmälerte (Fig. 68). MERIAN, dem der eigentliche Sinn der Totentänze offenbar nicht mehr geläufig war, zeichnete an derselben Stelle einfach einen nackten Mann. Dies wäre also das Ideal WOLTMANNS, dessen Bedeutung jedoch ohne den begleitenden Text völlig verborgen bliebe, und das daher für HOLBEINS Totentanz, dem ein originaler Text fehlte, ganz unbrauchbar gewesen wäre.

Totentänze sind aber gerade eine dichterische Erfindung, worin der Gegensatz von Leben und Tod vereinigt werden sollte. Allen, auch den ältesten Darstellern der Totentänze war dies so gegenwärtig, dass ihre verschiedene Gestaltung der tanzenden Toten nur ein Beweis dafür ist, wie sehr sie auf Mittel sannen, gegenüber der kenntlichen Lebensbewegung der ersteren das Totenhafte in ihrer Körperbildung genügend hervorzuheben.

Wie wir sahen, mag man schon im Schauspiel das einfachste und wirksamste Mittel dafür angewandt haben, indem die Darsteller der Toten eine Totenkopfmaske trugen. Dies blieb dann das Erbteil aller Totentänze. Der Kleinbasler Meister fügte die übertriebene Magerkeit namentlich der Gliedmassen hinzu, so dass die Muskelanschwellungen, z. B. die Waden, vollkommen verschwanden; die alten Holzschnitte schlossen sich im allgemeinen an. Noch weiter ging Gross-Basel, wo manche Körperteile enthäutet, die Muskeln zerfetzt, Knochen entblösst erscheinen. In Paris wurde wiederum das stark vortretende Muskelrelief mit eng anliegender Haut massgebend und dann nach Lübeck übertragen, worauf Berlin wirkliche Mumien zum Vorbilde nahm. Erst N. Manuel verliess diese Traditionen, indem er ganz willkürlich die entblössten Muskeln gewandartig behandelte und so wahre Karikaturen schuf. Keinem dieser Maler fiel es aber ein, ganz vollständige Körper, also gewissermassen frische Leichen zeichnen zu wollen; sie wären vielmehr gewiss noch weitergegangen und hätten Skelette gemalt, wenn ihnen solche bekannt gewesen wären. Immerhin erreichten sie ihren Zweck, die Kennzeichen des Todes unzweideutig anzugeben, vollkommen; denn selbst heutigen Tages werden jene Gestalten „Gerippe" genannt, auch wenn sie nichts weniger als entfleischte Knochengerüste sind*). Freilich gelang es jenen Malern nicht, das Gebaren ihrer Toten zugleich mit voller Lebenswahrheit auszustatten: trotz lebhafter Bewegung blieben sie hölzerne, kraftlose Figuren.

Holbein änderte die Gestalt der Toten, war aber keineswegs der erste, der sie als Skelette vorführte; und ebensowenig waren

*) Vgl. Lübke, ein Totentanz in Badenweiler (No. 43). Es ist dies freilich kein Totentanz, sondern nur die Legende von den drei Königen und den drei Toten. Lübke nennt die letzteren „Gerippe" und „Skelette" mit dürren Knochenfingern, während sie doch wesentlich so gebildet sind wie die Toten in Klingenthal, nicht einmal so schlank sind wie die spinnenbeinigen Könige vor ihnen und genau dieselben Hände zeigen wie diese.

ihm derartige Bilder unbekannt. In den Totentänzen und verwandten Darstellungen treten vielmehr wirkliche Skelettbilder schon im ersten Anfang des 16. Jahrhunderts auf; zuerst vielleicht in dem italienischen Totentanz zu Clusone, der sogar noch in das 15. Jahrhundert versetzt wird (s. S. 53), dann in den Heures von 1509 und 1515. Jene italienischen Skelettbilder sind aber allerdings sehr unvollkommen und für die deutsche Malerei belanglos. Ganz anders die eben genannten Heures (s. S. 52). Ihre den Loups ravissants und anderen Quellen entstammenden Todesbilder — der eigentliche der Danse macabre nachgebildete Totentanz macht davon eine Ausnahme — zeigen ebenfalls unverkennbare, aber noch immer unvollkommene Skelette (Fig. 14, 15); dagegen ist das auf dem Titelblatt angebrachte Skelett, namentlich in der Ausgabe von 1515, ziemlich richtig gezeichnet und deshalb bemerkenswert, weil es nach dem bekannten Helaschen Skelettbilde von 1493 die älteste gedruckte Abbildung dieser Art sein dürfte und eine Stelle in der Geschichte der anatomischen Abbildungen verdient (Fig. 16, 18). Bisher scheint sie aber dort unbekannt gebieben zu sein, da Choulant (No. 7) und Wieger (No. 77) sie nicht erwähnen.

Hier finden wir also das Skelett in Bildern, die den Totentänzen nahe verwandt sind, und neben diesen in den weitverbreiteten französischen Gebetbüchern vorkommen, die Holbein sicher kannte, da er ihnen einige seiner Holzschnitte entlehnte (s. u.) Und da jenes vollständige französische Skelettbild im ganzen auch nicht hinter dem Schottschen Skelettbilde von 1517 zurücksteht, so ist es gleichgültig, ob Holbein dieses letztere gekannt hat oder nicht. Dass er aber die ihm bekannten Skelettbilder nicht ohne weiteres kopierte, hat seinen einfachen Grund darin, dass er es, wie die weitere Untersuchung lehren wird, teils nicht brauchte und teils nicht wollte*).

*) Dasselbe trifft auch für Dürer zu. Es ist gar nicht anzunehmen, dass er das 1493 in Nürnberg herausgekommene Helasche Bild oder die an demselben Ort und im selben Jahr gedruckte Schedelsche Chronik nicht kannte, die ja ebenfalls einige, freilich recht mangelhafte Skelettbilder enthielt. Dennoch zeichnete er den Tod auf den apokalyptischen Reitern (1498) als mageren Greis, auf dem „Wappen des Todes“ (1503) als eine Art von Waldmensch und erst 1505 einen Reiter-Tod als Skelett (No. 39). Diese sehr flüchtige Skizze lässt allerdings Dürers osteologische Kenntnisse nicht recht beurteilen; sicher ist aber, dass er später keine vollständigen Skelette mehr zeichnete, sondern nur Totengestalten mit einzelnen skelettierten Teilen (vgl. „der Tod und der Landsknecht“, Bartsch 132, „der Spaziergang“, B. 94, „Ritter, Tod und Teufel“, B. 98). Ihm folgte auch H. Baldung, dessen zahlreiche Todesbilder nur halbentfleischte Leichen zeigen, mit Haaren auf dem Schädel und meist auch mit Augäpfeln in den knöchernen Augenhöhlen. Und doch konnten gerade Baldung die Strassburger Skelettbilder nicht unbekannt sein.

Dies wird besonders durch die folgenden Thatsachen illustriert. Schon im Jahr 1523, also zur Zeit der Entstehung seiner ersten xylographischen Totentanzbilder, zeichnete Holbein in seinen apokalyptischen Reitern den Tod ganz in der späteren Art (Fig. 86). Dieses Bild ist aber eine Wiederholung der kurz vorher erschienenen gleichen Darstellung von L. Cranach (Fig. 85; vgl. v. Öchelhäuser, S. 19); um so wichtiger ist es daher festzustellen, in welcher Weise Holbein seine Vorlage kopierte. L. Cranachs „Tod" imponiert uns, trotz der teilweise freiliegenden Knochen des Rumpfs und der Gliedmassen, nicht als Skelett, weil er einen vollständigen Greisenkopf hat; Holbeins Kopie, die jedermann als Skelett ansprechen dürfte, hat trotzdem ausser dem in den Totentänzen längst üblichen Toten-



Fig. 85. Der Tod aus den apokalyptischen Reitern von L. Cranach, nach v. Öchelhäuser.



Fig. 86. Der Tod aus den apokalyptischen Reitern, von H. Holbein, nach v. Öchelhäuser.

schädel keine andere Skelettähnlichkeit vor dem Original voraus. Hier wie in allen ähnlichen Fällen richtet sich also der Eindruck hauptsächlich nach der Bildung des Kopfes. In Cranachs Gestalt sind die Schulterblätter, das Becken und das Hüftgelenk freigelegt, dagegen der Oberarm und der Oberschenkel mit deutlichen Muskelanschwellungen versehen, der Unterarm und der Unterschenkel wiederum als zweiknochige Teile behandelt. Diese eigentümliche Verbindung von Merkmalen eines Muskelkörpers und eines wirklichen Gerippes stammt nicht aus den apokalyptischen Reitern von Dürer, die im übrigen die Vorlage L. Cranachs waren; denn dort ist der Tod einfach ein magerer Mann. Cranach muss also seine Todesfigur mit Hilfe anderer Skelettbilder komponiert haben. Holbein änderte sie wiederum in seiner Weise ab: Rückgrat und Rippen

heben sich noch schärfer ab, Oberarm und Oberschenkel werden geradlinig, also trotz ihrer Dicke knochenähnlich, dafür verlieren Unterarm und Unterschenkel einen ihrer Knochen und die Kniescheibe verschwindet als besonderer Skeletttteil. Überlegt man nun, dass HOLBEIN durch diese Veränderungen, die für seine späteren Totengestalten bezeichnend sind, muskulöse Teile knochenähnlich bildete, manches osteologische Detail vereinfachte und so dem glatten Relief des intakten Körpers annäherte, so wird man schliessen müssen, dass dies nicht ohne Absicht und bestimmten Zweck im Gegensatz zu den überkommenen Mustern geschah.

Diese Thatsache wird noch auffälliger durch den Umstand, dass die Skelette auf der Dolchscheide, abgesehen von einigen Muskelresten an dem einen oder anderen von ihnen, so naturgetreu sind*), dass sie in den meisten Stücken alle gleichzeitigen Skelettbilder (HELA, Heures, SCHOTT, GRIENINGER) weit hinter sich lassen. Und zwar gilt dies gerade für die Teile, die in den späteren Totengestalten die von WOLTMANN hervorgehobenen groben Fehler aufweisen. Es lässt sich dies nicht anders erklären, als dass HOLBEIN, schon bevor er sich an die Holzschnitte des Totentanzes machte, die Osteologie durch unmittelbares Naturstudium kennen gelernt hatte und folglich fremde Skelettbilder entbehren konnte. Ich muss daher dem so sicher abgegebenen Urteil WOLTMANNS und Anderer, dass HOLBEIN vom Skelett nichts gewusst und es nur erraten habe, mit der grössten Bestimmtheit entgegenhalten, dass er auf der Dolchscheide wohl die besten vorvesalischen Skelettfiguren schuf und daher seine späteren Totengestalten nicht aus Unkenntnis, sondern mit Absicht so bildete, wie sie WOLTMANN missfielen, d. h. dass er wirkliche Gerippe gar nicht darstellen wollte.

Dieses ungleiche Vorgehen HOLBEINS kann aber auch nicht wunder nehmen, wenn man sich vergegenwärtigt, wie verschieden die Ziele waren, die HOLBEIN bei der Dolchscheide und in den zwei anderen Totentänzen verfolgte. In dem ersten Fall hat er thatsächlich ein Stück richtigen Totentanzes wiedergegeben, wobei also die Totengestalten schlechtweg als Tote erscheinen sollten, und daher, bei HOLBEINS ausgesprochenem Sinn für das Wirkliche, als möglichst

*) Auf einige fehlerhafte, aber nicht unbewusste Übertreibungen am Becken komme ich noch zurück.

naturgetreue Skelette erschienen. Wenn er dies in der Folge nicht wiederholte, sondern Gestalten schuf, die nur im allgemeinen an Skelette erinnern, im einzelnen aber sich davon ganz wesentlich unterscheiden, so liegt von vornherein die Vermutung nahe, dass er damit die Darstellung von wirklichen Toten aufgeben wollte. Es ist überdies ganz ungenau, wenn WACKERNAGEL nur seltene Ausnahmen von vollkommenen Gerippen bei HOLBEIN zugesteht und WOLTMANN solche Ausnahmen gar nicht einmal erwähnt. Thatsächlich sind viele angebliche Gerippe des grossen Totentanzes entweder ganz oder in verschiedenen Abstufungen mit kenntlichen Weichteilen bedeckt (5, 8, 10, 14, 24, 26, 38, 40, 43, 45, dazu Braut und Bräutigam), abgesehen davon, dass sie nicht selten Haupthaare tragen und die Hände und Füsse überhaupt nicht als Skelettteile behandelt sind. Um aber die übrige, nach WOLTMANN angeblich durchaus fehlerhafte Skelettbildung beurteilen zu können, ist eine genaue anatomische Untersuchung des ganzen Körpers jener „Gerippe“ erforderlich.

DER SCHÄDEL DER HOLBEINSCHEN TOTENGESTALTEN.



ER Schädel, das Knochengerüst des Kopfes, wurde schon in den früheren, namentlich den deutschen Totentänzen so weit richtig gezeichnet, dass an einem Studium nach der Natur nicht zu zweifeln ist, wozu ja schon die Beinhäuser genügend Gelegenheit boten*). Dabei entgingen dem scharfen Blick eines Künstlers wie HOLBEIN die verschiedenen Schädelformen nicht, weshalb wir schon auf der Dolchscheide und noch mehr im grossen Totentanz Langköpfe mit einer gewissen queren Einsattelung in der Kranznaht und Kurzköpfe mit hohem Scheitel und zurückfliehender Stirn antreffen. Solche Extreme einer Einsattelung wie in No. 8 und eines buckelförmig vorspringenden Scheitels wie in No. 21, 28, 33 sind schon mehr

*) Im Anfang des 16. Jahrhunderts war die Kenntnis des Schädels bei den Künstlern schon eine vollkommene; man vergleiche das Bild eines Schädels in natürlicher Grösse von J. WECHTLIN unter seinen Clairobscurblättern (Nachschnitte von LÖDEL) und das Wappen des Todes von DÜRER.

oder weniger Monstrositäten, die ebensowenig wie der gänzliche Fortfall der Nasenbeine in No. 13 und 18 und Ähnliches irgend einen ersichtlichen Zweck haben und daher auch nicht beabsichtigt sein können. Sind aber Absicht und Unkenntnis des Zeichners auszuschliessen, so mag die dem Holzschneider fehlende Kenntnis dieser Dinge die kleinen Übertreibungen veranlasst haben.

Von den übrigen Eigentümlichkeiten der von Holbein gezeichneten Schädel sind vor allem die Augenhöhlen (Orbitae) zu nennen. Die leeren tiefen Höhlen sind die wichtigsten Merkmale des Totenkopfs, so wie die Bewegungen des Auges und der Lider den Hauptanteil an dem Ausdruck des Lebens im Gesicht haben. Aber nur selten erscheint die Orbita bei Holbein als leere ausdruckslose Höhle oder mit wirklichen Andeutungen des Auges versehen wie in den früheren Totentänzen. In einem seiner am wenigsten gelungenen Totenköpfe ist ein wirklicher Augapfel mit Augenstern in die Höhle eingefügt (29); trotzdem erscheint der Blick, weil die Lider fehlen, starr und leblos, gerade so wie bei der ähnlichen Zeichnung des Auges im Apotheker von H^2 und in allen Bildern von M^2 (Fig. 45, 49, 50). Mit besserem Geschick ist in 10 innerhalb der scharfen Umrisse der Orbita ein Auge mit Lidern wenigstens angedeutet und selbst eine seitliche Blickrichtung bestimmt. In allen übrigen Schädeln hat Holbein dagegen wirkliche Augen weggelassen und dennoch meist den Eindruck eines bestimmt gerichteten lebendigen Blicks erzielt, indem er den Schatten in der Augenhöhle nach einer bestimmten Stelle zusammenzog oder durch Senkung des äusseren oberen Randes der Orbita und durch Zuspitzung ihres äusseren Winkels ein oberes Augenlid und einen Brauenwulst in bestimmter Lage vortäuschte (vgl. insbesondere 4, 17, 27, 28, 43). Wie meisterhaft ist in 4 der schielende Seitenblick des Toten getroffen, den er auf den neben ihm arbeitenden Adam wirft, oder der lauernde Blick des mit dem Narren tanzenden Toten (43); und wie trefflich verbindet sich in 28 der hinabgezogene Brauenrand mit einigen an der knöchernen Stirn angedeuteten senkrechten Falten, um dem Gesicht einen mürrisch boshaften Ausdruck zu verleihen. Nur in 11 und 42 scheint ein schwarzer Punkt im Grunde der Augenhöhle den Augenstern zu deutlich nachzuahmen.

Offenbar hat Holbein auch im Alphabet dieselben Kunstgriffe angewendet, die aber in der Regel missverstanden wurden. Denn

bei genauer Vergleichung der Originale des Alphabets und der Lödelschen Nachschnitte wird man finden, dass, während in den ersteren allenfalls an zwei Totengestalten (C, M) ein Augapfel wirklich angedeutet ist, dies bei Lödel recht häufig und mit viel grösserer Deutlichkeit wiederkehrt (besonders in A, D, E, M, O, S)*). Muss man daher annehmen, dass ein so trefflicher Formschneider unseres Jahrhunderts, wie es Lödel nach verschiedenen massgebenden Urteilen war (Woltmann, No. 78, I, S. 280, Ellissen, No. 40, Vorwort, S. 9), derartige missverständliche Korrekturen offenbar unbewusst vornahm, so mochte auch Holbeins berühmter Formschneider Lützelburger, dem anatomische Kenntnisse erst recht fehlen mussten, die Holbeinschen Vorzeichnungen in ähnlicher Weise missverstanden und so die bezeichneten ungeschickten Ergänzungen der Augen in den Originalausgaben des Alphabets und des grossen Totentanzes verschuldet haben. Dafür spricht der Umstand, dass Lützelburger, abgesehen von gewissen noch zu erwähnenden Inkorrektheiten, die besprochene Andeutung der Augen auch in dem am Boden liegenden Schädel in R des Alphabets anbrachte und in L den Jochbogen des Toten bis an die Stirn hin aufrückte, — Fehler, die bei Holbein selbst ganz undenkbar wären. Daher wird man nicht umhin können, die aufgeführten Verzeichnungen in der Schädelbildung der Holbeinschen Toten nicht dem Meister, sondern seinem Formschneider zuzuschreiben.

Beinahe ebenso wichtig für das Mienenspiel wie der Gesamtapparat des Sehorgans ist der Mund mit den ihn umgebenden Weichteilen; und doch hat es Holbein verstanden, den lippen- und wangenlosen Schädeln den Schein des Lebens, das gerade in diesen Weichteilen zum Ausdruck kommt, wiederzugeben. Den Mund vertritt am Schädel der ganze Zwischenraum zwischen den Kiefern; und da diese Spalte viel ausgedehnter ist als der wirkliche Mund, so erinnert sie an den möglichst breit gezogenen, also grinsenden Mund. Der „grinsende Schädel" ist daher ein ganz gewöhnlicher Ausdruck. Aber wenn man auch davon absieht, dass das Grinsen des Schädels kein vorübergehender Bewegungsaffekt wie beim Lebenden, sondern ein starrer, bei allen Schädeln gleichmässig bestehender Zustand ist, so fallen noch ganz andere Umstände ins Gewicht. Der Mund zieht sich beim Grinsen und noch mehr beim richtigen Lachen

*) Noch auffälliger ist dieselbe missverständliche Abänderung in den besten Nachzeichnungen des grossen Totentanzes, nämlich in den Schlotthauerschen Lithographien.

nicht nur in die Breite aus, sondern die Mundspalte öffnet sich auch und krümmt sich an den Mundwinkeln aufwärts, was bei der Kieferspalte natürlich ausgeschlossen ist. Und doch lachen einige von Holbeins Totengestalten ganz unverkennbar (5, 11, 23, 27, 32, 35), was er dadurch erreichte, dass er die etwas geöffnete Kieferspalte ebenfalls aufwärts krümmte und unter dem Wangenbein einen Schatten anbrachte, der die beim Lachen des Lebenden entstehende Furche zwischen der Wange und dem Mundwinkel vortäuscht.

So wird also in der Mundgegend ebenso wie an der Stirn und den Augenhöhlen des Schädels der Schein eines lebendigen Mienenspiels dadurch erzeugt, dass die Skelettteile ähnliche Abänderungen ihrer eigentlichen starren Form erfahren wie die sie im Leben bedeckenden beweglichen Weichteile bei den verschiedenen Affekten. Holbein überträgt, mit anderen Worten, das Leben dieser letzteren Teile auf das Knochengerüst, aber so massvoll, dass dieses in keiner Weise unnatürlich aussieht, während doch für den gewollten Ausdruck die Weichteile nicht vermisst werden. Ohne diese Erläuterung ist die Angabe, dass Holbein die Totenköpfe zu beleben verstand, deshalb wenig belangreich, weil genau dasselbe auch von den Totenbildern in La Chaise-Dieu (Jubinal) und in anderen Totentänzen, z. B. dem Berner (Grüneisen) behauptet wurde. In diesen Fällen handelt es sich aber entweder um jenen stereotypen Ausdruck jedes Schädels, woraus man leicht ein „höhnisches Grinsen" herausliest, oder um Totenköpfe mit vollständigen Augen und mit Mundwinkeln (La Chaise-Dieu), deren Mienenspiel eben gar nicht an knöchernen Teilen erfolgt. Für uns ist es aber vor allem wichtig zu verstehen, dass und wie Holbein das Knochengerüst selbst abänderte, um daran den mannigfaltigen Ausdruck des Lebens hervorzurufen.

Mit gleicher Kunst belebte Holbein auch den Rumpf und die Gliedmassen seiner Totengestalten. Nur konnte er zu diesem Zweck an ihrem Knochengerüst nicht einfach dieselben Kunstgriffe anwenden wie am Schädel. Dieser ist mit Ausnahme des beweglichen Unterkiefers vollkommen starr, und die Bewegungen, in denen das Leben sich am Kopfe äussert, vollziehen sich daher beinahe nur an den Weichteilen. Um sie am Schädel anzudeuten, nahm Holbein Formveränderungen an ihm vor, die gewissermassen als vorübergehende

Lageveränderungen zu denken sind. Die Knochen des Rumpfes und der Gliedmassen sind dagegen nicht nur überhaupt gegeneinander beweglich, sondern ihre Lageveränderungen sind auch der genaue Ausdruck für die Art und das Mass der in ihrem Bereich ausgeführten Bewegungen des lebenden Körpers, so dass diese am Skelett unmittelbar und ganz natürlich veranschaulicht werden können. Dennoch haften einer solchen Darstellung ganz bedenkliche Mängel an.

Erstens weicht das Skelett des Rumpfs und der Gliedmassen sehr viel mehr als der Schädel von den Formen des lebendigen Körpers ab, so dass auch die natürlichste Bewegungsstellung eines Skeletts uns leblos vorkommt, weil sie sich an einem uns fremden, ungewöhnlichen Gegenstande zeigt. Mit wie verhältnismässig geringen Abänderungen ist der Umriss eines Schädels in denjenigen eines vollständigen Kopfes verwandelt, während z. B. ein vollständiger, kräftiger Oberschenkel seinem Knochen nicht mehr gleicht als einem beliebigen Stabe. — Es ist ferner eine notwendige Konsequenz der Beweglichkeit der Knochen des Rumpfs und der Gliedmassen, dass sie nicht wie der lebende Körper ununterbrochen zusammenhängen, nicht einmal so fest zusammengefügt wie der Schädel, sondern völlig getrennte Stücke sind. Werden sie also ohne ihren natürlichen, die Gelenke umhüllenden Sehnenverband einfach aneinander gereiht dargestellt, so muss jedermann, auch wenn ihm das Unnatürliche eines solchen Bildes nicht bewusst wird, den Eindruck einer organischen, lebendigen Einheit vermissen. Deshalb macht auch das einzige im Grossbasler Totentanz vorkommende vollständige Gerippe, der Tote des Arztes (Fig. 61), eine so traurige Figur, auch wenn wir von allen groben anatomischen Fehlern absehen (S. 131 f.). Im Gegensatz dazu atmen die angeblich so misslungenen Totengestalten Holbeins echtes, nicht selten leidenschaftlich bewegtes Leben, weil er es verstand, in ihnen alle jene Mängel des wirklichen und nackten Skeletts, nämlich das Fehlen der äusseren Lebensformen, des organischen Zusammenhangs durch wechselnde, dem einzelnen Teil genial angepasste Mittel zu verdecken. Selbst Woltmann, der diesen selben Gestalten neben anderen Fehlern auch die Unnatur eines sich ohne Muskeln bewegenden blossen Skeletts vorwarf, redete gelegentlich von dem Hohn, der in ihnen zum Ausdruck kommt, von ihrer wilden Leidenschaft und selbst von ihrem dämonischen Charakter und gesteht ihnen dadurch immerhin eine gewisse Lebenswahrheit zu, nach seiner

Ansicht offenbar trotz ihrer fehlerhaften Bildung. In der That wurde aber die oft geradezu bewundernswürdige Lebenswahrheit der HOLBEINschen Totengestalten gerade durch die beklagten, angeblich aus Unkenntnis entsprungenen Abweichungen von der osteologischen Wahrheit erreicht. Dieser Erfolg war aber nur möglich mit Hilfe der recht eingehenden anatomischen Kenntnisse HOLBEINS.

DER RUMPF DER TOTENGESTALTEN.



IER ist vor allem daran zu erinnern, dass die Knochen des Rumpfes, die Wirbel, die Rippen und das Brustbein, nur ganz geringe Lageveränderungen gestatten, so dass für einen natürlichen Eindruck wesentlich nur die äussere Form dieser Regionen in Betracht kommt. Darin verhalten sich aber die beiden Hauptteile des Rumpfs, die Brust und der Bauch, sehr verschieden. Das Skelett der Brust oder der Brustkorb wiederholt ihre Form vollkommen und ist daher bei HOLBEIN am häufigsten als vollständiges und anatomisch im allgemeinen richtiges Knochengerüst wiedergegeben. Anders der Bauch, dessen Skelett sich auf die rückenständigen Lendenwirbel, d. h. auf eine Fortsetzung der schlanken Brustwirbelsäule beschränkt; am nackten Gerippe sieht man also an Stelle des Bauchs die gewaltige Lücke zwischen dem Brustkorb und dem Becken, die zu den auffälligsten Abweichungen des Skeletts von den äusseren Lebensformen gehört und das geradezu lächerlich unwahre Bild erzeugt, dass der ganze Oberkörper auf einer dünnen Säule balanciert. Schon auf der Dolchscheide hat HOLBEIN seine Kenntniss dieser Verhältnisse bewiesen*), im grossen Totentanz es aber in der Regel vermieden, die Bauchgegend seiner Totengestalten, etwa so wie die Brust, als blosses Skelett zu behandeln. Er versah sie vielmehr entweder mit einer mehr oder weniger vollständigen Bauchwand (5, 8, 9, 10, 14, 15; 24, 26, 27, 28, 33, 40) oder liess doch Eingeweide vor der

*) Vollständig frei liegt die Lendenwirbelsäule nur beim ersten Toten da; bei den übrigen sind im Anschluss an die letztere noch einige Seitenteile der Bauchwand gezeichnet.

Wirbelsäule sichtbar werden (5, 6, 13, 16, 18, 23, 34, 39, 45)*). Am deutlichsten tritt der Gegensatz zwischen dem entblössten Brustskelett und dem unverletzten Bauch in No. 8, 26, 27 hervor, wirkt aber keineswegs störend, weil der nackte Brustkorb einer mageren Brust mit durchscheinenden Rippen so täuschend ähnlich sieht.

Nur in zwei Bildern fehlen die Weichteile in der Bauchgegend vollständig, in 35 und 37; dafür wird die dadurch entstandene Lücke in anderer Weise verdeckt oder weniger auffällig gemacht. Erstens hat Holbein, um den unschönen und störenden Gegensatz zwischen dem in Wirklichkeit abwärts verbreiterten Brustkorb und der dünnen Lendenwirbelsäule abzuschwächen, den ersteren umgekehrt nach unten zusammengezogen und dafür die Lendenwirbel verbreitert. In No. 35 hilft sogar das um die Wirbel geschlungene Band der Trommel dazu, die Leere etwas auszufüllen, während die vor dem Becken hängende Trommel wiederum dieses natürlich verdeckt. In No. 37 hat aber Holbein in kühner Erfindung die Lendenwirbelsäule so weit vorgewölbt, dass sie an die Vorderwand des Beckens anschliesst, wodurch auch die anstössige Höhlung des Beckens verdeckt wird**). Es wäre dies ein arger Verstoss gegen die Anatomie, wenn Holbein ein richtiges Skelett zeichnen wollte; da es aber eine bewusste künstlerische Erfindung ist, so wird man ihr den Vorzug vor der naturgetreuen Bildung in dem so eleganten ersten Skelett der Dolchscheide nicht versagen können. Die weite Lücke der Bauchgegend mit ihrer Fortsetzung in die Beckenhöhle entfernt das letztere Skelett weit von der Gestalt eines Lebenden; jene Abänderung an dem Toten des Krämers (No. 37) verbannt diesen störenden Eindruck und erinnert uns daran, dass in der dort wiedergegebenen Stellung des sich gewaltig zurückstemmenden Körpers der Leib notwendigerweise vortreten muss. Und so hindert jener anatomische Fehler nicht, dass diese Figur eine der besten und lebenswahrsten Totengestalten ist, welche Holbein geschaffen hat***).

*) Vorquellende Eingeweide sieht man schon an den Toten des Jünglings und des Krämers im Grossbasler Totentanz (Fig. 56, 77); befanden sie sich aber schon ursprünglich dort oder kamen sie erst bei einer späteren Übermalung hinzu? — Das Skelett aus den Heures von 1509 und 1515 lässt sogar die einzelnen Eingeweide erkennen (Fig. 18).

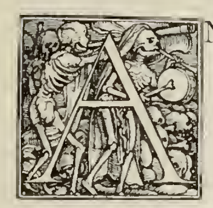
**) Dasselbe ist in No. 16 versucht, aber weniger glücklich ausgefallen. Dazu kommen dort noch die erwähnten Eingeweide.

***) Mechel (No. 52) hat am Toten des Krämers die besprochene Lendenwirbelsäule in einen allerdings unnatürlich schmalen Bauch verwandelt.

Fassen wir das Gesagte zusammen, so hat Holbein das Rumpfskelett so weit stets entblösst gezeichnet, als es der Vorstellung lebensthätiger Gestalten und daher den wirklichen Körperformen entspricht (Brust), dagegen dort, wo es für sich allein störend gewirkt hätte (Bauch), in der Regel durch Hinzufügung von Weichteilen oder sonst durch besonders erfundene Bildungen einen lebenswahren Eindruck erzielt, ohne jedoch ganz auf die Skelettähnlichkeit zu verzichten. Ob er das Recht zu einem solchen souveränen Verfahren hatte? Wer kann danach fragen, wenn der Künstler seinen Zweck so glänzend erreichte, den seine Vorgänger noch immer verfehlt hatten, — ein völlig „lebenswahres Gerippe" zu schaffen! —

Ähnlich wie in der Bauchgegend liegen die anatomischen Verhältnisse am Halse, dessen Skelett, die Halswirbelsäule, sich innerhalb massiger Weichteile befindet und, von ihnen entblösst, eine recht unpassende Stütze des Kopfs darstellt. Deshalb zeichnete Holbein den Hals seiner Toten dicker als jene Wirbelsäule — insbesondere in der Seitenansicht, wo das angedeutete Missverhältnis zwischen dem Schädel und seinem Träger am meisten auffällt — und versah ihn mit einer Querstreifung als Andeutung der Wirbel (No. 8, 12, 13, 21, 44). Man könnte also sagen, dass er, um dem Halse seiner skelettähnlichen Gestalten eine natürlichere Form zu geben, die Halswirbel entsprechend verbreiterte. Doch lässt sich in 14, 22, 34 ganz klar eine dünne hintere Partie (Wirbel) von einer dickeren vorderen Masse (Weichteile) und in 26 und 45 sogar eine Andeutung der vorderen Halsmuskeln unterscheiden. Und so wie die letzteren sich vorn an das Brustbein anheften (45), stossen in 20, 33, 39 auch die breiten halswirbelähnlichen Teile unmittelbar an das Brustbein an, d. h. verhalten sich vorn wie jene Muskeln. Ich schliesse daraus, dass Holbein die ganze Abänderung des Halsskeletts in dem Sinn ausführte, dass er die davor liegenden Weichteile gewissermassen mit demselben verschmolz. Eine solche Deutung — Verwandlung der Muskulatur in knochenähnliche Bildungen — kann nur so lange gezwungen erscheinen, als man die Gliedmassen unserer Totengestalten noch nicht in derselben Weise anatomisch geprüft hat; denn für diese ist eine andere Deutung gar nicht denkbar.

DIE GLIEDMASSEN DER TOTENGESTALTEN.



N den Gliedmassen von Holbeins Toten hat Woltmann am meisten auszusetzen gefunden; nur für die Dolchscheide macht er das Zugeständnis, dass die gerügten Fehler dort nicht in gleichem Masse vorkämen (s. o. S. 195). Die Wahrheit ist aber, dass die Toten der Dolchscheide an Schulter und Brust, an Armen und Beinen in Anbetracht ihrer geringen Grösse von beinahe tadelloser Bildung sind und nur am Becken gewisse Unrichtigkeiten zeigen, die aber im Vergleich zum grossen Totentanz gar nicht ins Gewicht fallen. Jedenfalls kann man die bedeutenden Abweichungen von jenen älteren richtigen Skeletten, die sich Holbein in dem grossen Totentanz erlaubte, nur als absichtliche bezeichnen; und statt sie bloss als anatomische Fehler zu registrieren, wäre die nächste Aufgabe, die Absichten des Künstlers zu erforschen.

Bei der Betrachtung des ganzen Schulterapparats fällt natürlich vor allem die umfängliche Platte auf, die jederseits die Stelle des Schlüsselbeins und der oberen Rippen einnimmt*). Dass Holbein dabei an eine wirkliche Knochenplatte gedacht habe, wie Woltmann meint, ist ganz ausgeschlossen, sobald man das erste Skelett auf der Dolchscheide angesehen hat, wo der Brustkorb und die Schlüsselbeine von keiner ähnlichen Platte verdeckt sind. Dagegen

*) Ich übergehe das Schulterblatt, dessen im ganzen richtige Umrisse, No. 34 ausgenommen, mit den gleichen Teilen des Basler Gemäldes übereinstimmen. In Holbeins Bild 12 (Bischof) fehlt das linke Schulterblatt, merkwürdigerweise gerade so wie in der entfernt ähnlichen Figur des Toten beim Koch in Gross-Basel (Fig. 52). Ob dies in irgendwelchem Zusammenhange steht, ist schwer zu sagen, aber auch ohne Belang für unsere Untersuchung; jedenfalls ist in beiden Fällen das Schulterblatt infolge einer argen Flüchtigkeit fortgeblieben. Vögelin glaubt freilich jene mangelhafte Holbeinsche Totenfigur so interpretieren zu dürfen, dass der „Brustkasten" (soll heissen: Vorderbrust) im Rücken sitze (No. 71, S. 33). Nun haben wir allerdings solche grobe Verstösse bei gedankenlosen Ausbesserern der Wandgemälde feststellen können; dasselbe aber einem Holbein oder Lützelburger vorzuwerfen, dazu gehört doch schon ein aussergewöhnlicher Mut und im vorliegenden Falle eine vollständige Unkenntnis des Skeletts. Denn sonst hätte der Verlauf der sichtbaren Rippenabschnitte in unserer Figur Vögelin darüber belehren müssen, dass sie nur dem Rücken und nicht der Vorderseite der Brust angehören können. Vögelin war aber so wenig Kenner des Skeletts, dass er die Churer Totengestalten mit ihren vollständigen Nasen, dem durchgängigen Mangel des Jochbogens und allen sonstigen Fehlern für ebenso vollkommen hielt wie die echten Holbeinschen Toten (No. 71, S. 16, 17, 78).

sieht man an jedem „bis zum Skelett abgemagerten“ Körper und an allen einigermassen naturgetreu gezeichneten Totenleibern der Basler Gemälde, ja schon der Danse macabre und der Heidelberger Holzschnitte, eine ähnliche Bildung wie an Holbeins Toten des grossen Cyklus. Die oberen Rippen können auch bei der äussersten Abmagerung nicht so deutlich durch die Haut hervortreten wie die unteren, weil sie bis zu den Schlüsselbeinen hinauf von einer breiten und dicken Muskelplatte, den Brustmuskeln im engeren Sinn, bedeckt sind, die sich nach aussen zusammenziehend durch den Vorderrand der Achselhöhle in den Oberarm übergeht. Diese Muskelplatte bildet für den plastischen Eindruck den Hauptunterschied zwischen einem reinen Brustskelett und einer intakten Brust mit durchscheinenden Rippen; und da sie schon durch jene äusserlich sichtbare Beziehung zum Arm ihre Bedeutung für seine Bewegungen kundgiebt, trägt sie bei genügender Entwickelung sehr wesentlich zum Eindruck eines starken Arms und überhaupt eines lebenskräftigen Körpers bei. Holbein wusste daher sehr wohl, was er that, als er die beschriebene Brustbildung aus den alten Totentänzen für seine Totengestalten adoptierte; denn obgleich er dabei in der Regel die Schlüsselbeine mit den Brustmuskeln in eine Platte vereinigte, die wegen ihrer scharfen Umrisse skelettähnlich erscheint*), sind seine so gekennzeichneten Toten viel lebenswahrer als z. B. diejenigen des Grossbasler Totentanzes, die nur magere Leiber sein sollen, aber trotzdem sämtliche Rippen durchscheinen lassen, was aber einfach unmöglich ist und jedenfalls an ein richtiges Skelett erinnert. Man vergleiche, um sich davon zu überzeugen, die kraftvollen Büsten der Toten in 5 und 26 von Holbein mit den windigen Gesellen in Figur 56 und 74. Andererseits liess aber Holbein durch das skelettähnliche Aussehen der Brustmuskeln und die darunter sichtbaren blossen Rippen den Eindruck der Lebenswahrheit sich mit demjenigen eines Totenleibes mischen, und indem er diesen Kunstgriff, wie sich gleich zeigen wird, an allen übrigen Körperteilen wiederholte, schuf er seine neuen Gestalten, an denen der Widerspruch von lebensthätigen „Gerippen“ so weit verdeckt wurde, dass sie uns als Kunstgebilde glaubwürdig erscheinen. Freilich setzt dies voraus, dass man das, was Holbein für jene Figuren benutzte,

*) Im Alphabet finden sich die Vorstufen zu dieser Bildung in E, F, N u. a.

nämlich die Anatomie der Weichteile, so gut wie diejenige der Hartgebilde auch wirklich kenne; dann wird man sich durch einige minderwertige Figuren Holbeins (3, 6, 20) in seinem Urteil über die grosse Mehrzahl nicht irre machen lassen.

Was wir an der vorderen Hälfte des sogenannten Schultergürtels fanden, wird durch die Bildung des Arms noch weiter illustriert. Nach Woltmann ist der Oberarm der Holbeinschen Totengestalten oft zweiknochig, obgleich dieser Körperteil in Wirklichkeit nur einen Knochen enthält. In der That gewinnt man hier und da diesen Eindruck, und zweifellos hat ihn Holbein auch wirklich beabsichtigt. Trotzdem war es recht voreilig, daraus auf seine Unkenntnis der Anatomie zu schliessen; denn auf der Dolchscheide, deren Totengestalten auch Woltmann für die besseren Skelettbilder Holbeins erklärte, findet sich jener scheinbare Fehler nicht, und im grossen Totentanz*) kann man ihn nur bei flüchtiger Betrachtung „oft" zu sehen glauben, während eine unzweifelhaft knochenähnliche Bildung dieser Art nur ganz selten vorkommt. Endlich wäre es sonderbar, wenn gerade Holbein sich durch jene angebliche Unkenntnis vor seinen Zeitgenossen Dürer, Baldung, Wechtlin ausgezeichnet hätte, die ganz richtige doppelte Knochen nur am Unterarm und Unterschenkel anbrachten. Diese Umstände fordern also dringend eine nähere Prüfung des Thatbestandes.

Es ist vor allem festzustellen, ob die Zweiteilung des Oberarms unserer Totengestalten regellos oder in ganz bestimmter Weise angebracht ist. Eine vollkommene Vorderansicht des Arms kommt dort nicht vor und nur ganz selten eine Ansicht halb von hinten; eine Doppelbildung ist dabei nicht wahrzunehmen**). In den gewöhnlichen Ansichten des Oberarms von aussen und innen erkennt man jedoch gelegentlich eine Längsteilung, die ihn also in eine vordere und eine hintere Hälfte zerlegt. Man überzeugt sich aber leicht, dass diese Hälften sehr verschieden gegeneinander abgegrenzt sind; nur selten giebt die Zeichnung das Bild von zwei getrennten, nebeneinander liegenden Knochen (5, 6, 26), häufiger ist die Grenze

*) Im Alphabet ist die Doppelbildung in G, I, K, N, V, W vorhanden; die geringe Grösse der Figuren gestattet aber meist keine genauen Vergleiche. In D brachte Lödel dieselbe Doppelbildung an.

**) Die Linie, die im Bilde 8 hart am inneren Kontur des Arms und ihm parallel verläuft, wird wohl niemand für die Grenze zweier Knochen halten.

bloss ein Schatten, der eine seichte Furche andeutet. Ferner ist jenes erstere Bild an der Aussenseite nur einmal zu sehen (26), in 15 und 43 nur eine Furche, in 45 ist auch diese zweifelhaft; in den übrigen ca. 30 Fällen der Aussenansichten des Oberarms fehlt die Teilung vollständig. An der Innenseite des Oberarms zeigen sich die vermeintlichen zwei Knochen ganz auffällig beim Paukenschläger des Beinhauses (5) und beim Toten in Kardinalstracht in 6, andeutungsweise in 21; die Furche kehrt in 25, 29, 37 wieder, 3, 5, 24, 28, 35 lassen aber auch nicht einmal eine Furche erkennen, was aber teilweise vielleicht durch den Schatten bedingt ist, der auf diesem Körperteil liegt.

Alle diese Befunde vertragen sich nicht mit der Ansicht, dass Holbein das Skelett des Oberarms sich zweiknochig dachte und ihn durch diese zwei Knochen darstellen wollte, auch wenn wir von den das Gegenteil beweisenden Skeletten der Dolchscheide ganz absehen. Hatte Holbein für seine Skelettbilder in den Holzschnitten sich einen zweiknochigen Oberarm ersonnen, so ist es nicht zu verstehen, warum er von dieser Erfindung einen so seltenen Gebrauch machte und dabei so auffällig die Innenseite des Arms bevorzugte; noch wunderbarer muss es erscheinen, dass ein Maler wie Holbein den vermeintlichen einfachen Knochen gerade so dick zeichnete wie die beiden zusammen und dass er endlich diese letzteren, wo er sie doch anbrachte, meist nicht wirklich trennte, — dies geschah im ganzen drei- bis viermal — sondern nur durch eine seichte Furche an dem ungeteilten Stück andeutete. Will man nun etwa glauben machen, dass Holbein nicht wusste, was er that, oder dass er mit der Skelettbildung zwecklos spielte, weil er sie angeblich nicht kannte? — Aus den angeführten Thatsachen ist vielmehr zu entnehmen, dass Holbein den Oberarm seiner Totengestalten in der Regel einfach und in der Stärke eines mageren intakten Arms zeichnete, dass er dann gelegentlich und vornehmlich an der Innenseite jenes Oberarms, seltener an seiner Aussenseite eine Längsfurche anbrachte und sie endlich in ganz wenigen Fällen so tief und scharf ausführte, dass sie den Eindruck einer wirklichen Trennung des Arms in zwei Hälften macht, die allerdings eine Ähnlichkeit mit zwei Knochen haben. Daraus folgt aber, dass Holbein diesen Körperteil keineswegs als Skelett, und zwar willkürlich bald als einen, bald als zwei Knochen zeichnete, sondern dass er die geschilderte Knochenähnlichkeit nur

ganz ausnahmsweise durch die Übertreibung eines Reliefs hervorrief, das mit einer Skelettbildung nichts zu thun hat und vernünftigerweise nur mit dem Relief des lebenden Arms verglichen werden kann. Und in der That lehrt ein solcher Vergleich die ganz wesentliche Übereinstimmung beider Bildungen.

In der Regel zeigt der Oberarm des Lebenden, gleich dem Arm der Totengestalten, in seinem mittleren Hauptteil eine glatte Fläche, von stärkerer Konvexität an der Vorder- und der Hinterseite, innen und aussen etwas abgeplattet. Erst bei einer stärkeren Entwickelung der Muskulatur und bei kräftigen Bewegungen treten durch die Anschwellung der zwei Hauptmuskeln des Oberarms, des vorderen oder zweiköpfigen und des hinteren dreiköpfigen, zwischen ihnen sowohl innen wie aussen jene beiden uns schon bekannten Furchen hervor, und zwar um so schärfer, je weniger fettreich und schwellend die Haut sich darüber spannt. Wir sehen sie ebenso deutlich an der Leiche des Grabreliefs Figur 1 (aussen) und an dem ausgestreckten Arm (innen) des eben erschaffenen Adam von Michelangelo*) wie an den vorhin bezeichneten Totengestalten Holbeins (Fig. 87—91), mit dem Unterschied, dass an diesen die Furchen bisweilen das Aussehen von Spalten gewinnen. Dieser gelegentlich angewandte Kunstgriff Holbeins kann aber die Thatsache nicht beseitigen, dass der scheinbar skelettierte Oberarm seiner Totengestalten nichts weiter ist als eine im wesentlichen richtige Nachbildung des lebenden Arms.



Fig. 87.
Arm des Paukenschlägers am Beinhause von H. Holbein, vergrössert.

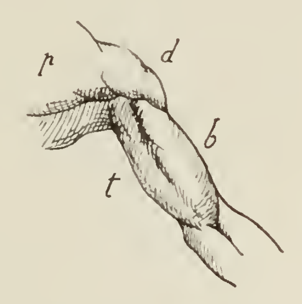


Fig. 88. Arm des Adam von Michelangelo. *b* zweiköpfiger Armmuskel, *t* dreiköpfiger Armmuskel, *d* Deltamuskel, *p* Brustmuskel.

Die Ähnlichkeit der beiderlei Oberarme geht aber noch weiter. Das Knochengerüst der Schulter wird gebildet durch die verbundenen Enden des Schlüsselbeins und eines Fortsatzes vom Schulterblatt,

*) Ebenso lehrreich ist der Vergleich mit passenden Statuen wie Laokoon, der Schaber, der Fechter — um nur die bekanntesten zu nennen.

unter denen der Kopf des Oberarmknochens wie unter einem Schutzdach liegt (Fig. 90); nach aussen wird er vom Deltamuskel verdeckt, der sich abwärts zusammenzieht und an der Aussenseite des Oberarms wie ein Keil sich zwischen die oberen Enden der genannten beiden Armmuskeln einschiebt. Von jenen Skelettteilen der Schulter, die auf der Dolchscheide so trefflich wiedergegeben sind, ist an den späteren Totengestalten HOLBEINS — mit Ausnahme von 25 links — keine Spur zu sehen; es fehlt meist überhaupt eine scharfe und durchgehende Abgrenzung des Oberarms gegen die Schulter, indem er unmittelbar in die vom Deltamuskel gebildete Schulterrundung übergeht und folgerichtig selbst muskulös sein muss (4, 5, 8, 12, 13,



Fig. 89.
Arm des Toten aus No. 43 des Totentanzes (Narr) von H. Holbein, vergrössert.

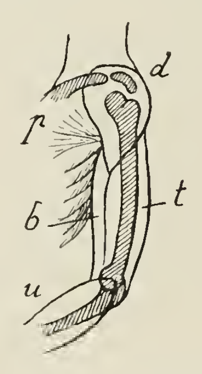


Fig 90. Schulter- und Armmuskeln des Menschen mit eingezeichnetem Skelett, *b* zweiköpfiger Armmuskel, *t* dreiköpfiger Armmuskel, *d* Deltamuskel, *p* Brustmuskel, *u* Unterarmmuskel.



Fig. 91.
Arm des Toten aus No. 15 des Totentanzes (Äbtissin) von H. Holbein, vergrössert.

15, 24, 26, 27, 28, 40, 43). Und dass dies nicht wieder auf ein Missverständnis HOLBEINS hinausläuft, indem er etwa die Schulterhöhe mit dem Kopf des Oberarmknochens verwechselte, das beweist unter anderem das Bild des Narren, wo Arm und Schulter so vollständig und richtig modelliert sind, als wären sie nach einem passenden Modell oder einem Muskelpräparat gemacht (Fig. 89—91). Und doch sind alle besprochenen Totengestalten niemals als Ausnahmen von den übrigen, sondern stets alle zusammen als Skelette, Gerippe angesehen worden. HOLBEIN hatte also erreicht, was er wollte. Es fiel ihm gar nicht ein, Arm und Schulter als wirkliche Skelettteile zu bilden, sondern er behielt die wesentlichen Merkmale ihrer Lebensformen bei und änderte sie bloss durch eine bedeutende

Verschmächtigung im ganzen und die Vertiefung einiger Muskelfurchen derart, dass sie allerdings an Skelettteile erinnern.

Diesen Eindruck verstärkte er dadurch, dass er an beiden Enden des Oberarms quere Trennungslinien anbrachte, die an Gelenke erinnern können, aber dieselbe Bedeutung haben wie die besprochenen scharflinigen Muskelgrenzen, da sie nicht den wirklichen, völlig verdeckten Skelettgrenzen, sondern dem äusseren, topographischen Relief folgen. An der Schulter diente dazu natürlich in erster Linie der Deltamuskel und zwar seine obere Grenze (z. B. in 4, 5, 21, 26, 33, 35, 39), die aber an der Vorderseite durch den unteren Rand des Brustmuskels ergänzt wird, der in der Achselfalte den hinteren oder dreiköpfigen Armmuskel überschneidet (21, 26, 35). Auf diese Weise scheint der Oberarm in zwei Enden, eins auf der Schulterhöhe, das andere in der Achselhöhle auszulaufen, was zu den beiden skelettähnlichen Armhälften gut passt (Fig. 87, 88). Da aber auch der ganze Deltamuskel mit seinem unteren Zipfel scharf umschrieben vorkommt (14, Abt), so ist es klar, dass dieser „missverstandene" Gelenkkopf des Oberarms ein Seitenstück ist zu den „falsch erratenen" zwei Armknochen.

Notwendigerweise muss ich hier der Danse macabre gedenken, an deren Toten sich ähnliche Trennungslinien an den Gelenken befinden. Es mag ja auch sein, dass Holbein durch diese Bilder beeinflusst wurde; nur ist der Unterschied im Auge zu behalten, dass der Pariser Maler das Skelett gar nicht kannte und durch die scharfe Abgrenzung des Muskelreliefs wahrscheinlich nur das leichenhafte Hervortreten der Gelenke zu markieren suchte, wogegen Holbein mit aller Überlegung und zu bestimmtem künstlerischen Zweck aus dem Muskelrelief eine skelettähnliche Bildung komponierte, dagegen das ihm bekannte Skelett wiederzugeben vermied.

Wesentlich dasselbe wie für den Oberarm gilt auch für die übrigen Abschnitte des ganzen Arms und für die Beine. Überall sind die Grundzüge der Plastik des Lebenden festgehalten und skelettähnliche Züge ihnen eingefügt, ohne Rücksicht auf das wirkliche Skelett, das im grossen Totentanz nirgends vollständig gezeichnet wurde.

Auf der Dolchscheide hat Holbein an den Gerippen stets beide Knochen des Unterarms angegeben; später hat er ihn in Übereinstimmung mit dem lebenden Arm einfach und nur selten mit der

Andeutung einer Muskelfurche — entschieden nur in 29, 32, 43 — gezeichnet, d. h. es vermieden, ihn als Skelett zu behandeln. Dies wird noch durch folgende Thatsachen bestätigt. Der Unterarm hängt häufig mit dem Oberarm kontinuierlich zusammen (5, 8, 24 links, 25 rechts, 28, 37, 40); er schwillt in der Regel gegen das Ellenbogengelenk allmählich an, besonders in 11, 23, 25, 29, 32, was nur für die Muskulatur und nicht für das Skelett passt, oder diese selbst ist endlich ganz unzweideutig angegeben (29, 43); gelegentlich ist auch der Unterarm von der Hand nicht getrennt (5, 23, 24, 40, 43), so dass beide Teile bisweilen ebensogut einem Lebenden wie der Totenfigur angehören könnten. Dies dürfte Beweis genug sein, dass HOLBEIN den Unterarm seiner Toten ebenso wie ihren Oberarm nach dem Leben und ohne Anlehnung an das ihm bekannte Skelett bildete. Wo aber der Unterarm gegen den Oberarm und die Hand scharf abgesetzt ist, was doch füglich an wirkliche und entblösste Gelenke erinnern soll, da folgt die Abgrenzung nicht den Linien des letzteren, sondern den Muskelgrenzen.

Das Muskelrelief der Ellenbogengegend lässt sich nämlich so beschreiben, dass die Oberarmmuskulatur an der Vorder- und der Hinterseite mit einem Zipfel zwischen die Muskelmasse des Unterarms eingreift, so dass diese an den zwei anderen Seiten, innen und aussen, sich aufwärts vorschiebt. Dem entsprechend fügt sich der Oberarm von HOLBEINS Totenfiguren mit einem vorderen und einem hinteren Fortsatz zwischen einen inneren und einen äusseren Vorsprung des Unterarms, was namentlich in der Seitenansicht klar hervortritt (vgl. 7, 13, 14, 15, 16, 22, 25, 26, 33, 35). Wie sehr dies von den wirklichen Gelenkgrenzen abweicht, ergiebt sich unter anderem daraus, dass der Ellenbogenhöcker (Olecranon), der doch zu einem Unterarmknochen gehört, im Bereich des hinteren Muskelzipfels des Oberarms liegt (Fig. 90, 91)*).

In den meisten Bildern unseres Totentanzes ist die Beckenregion der Toten durch davorstehende Personen, durch die Kleidung oder andere Gegenstände verdeckt. Wo sie sichtbar wird, ist sie

---

*) Bekanntlich springt das Olecranon bei einer Biegung des Arms stark hervor; deshalb ist es auch zweimal (20, 29) als ein selbständiger Teil gezeichnet. Die Beugeseite des linken Ellenbogengelenks des Paukenschlägers ist übrigens verkehrt gezeichnet (Fig. 87); da jedoch derselbe Teil in den übrigen Figuren richtig wiedergegeben ist, so kann nur die Flüchtigkeit, sei es des Zeichners oder des Formschneiders jenen Fehler verschuldet haben.

meist vom Bauch und von den Schenkeln nicht abgegrenzt und im allgemeinen naturgetreu mit den Weichteilen bedeckt, abgesehen davon, dass bisweilen die Gesässmuskeln in Fetzen herabhängen (8, 14, 45), ein vom Grossbasler Totentanz entlehntes Motiv. Nur in 16, 25, 26, 34, 37 haben wir ganz gesonderte Becken vor uns, aber keineswegs schlechtweg missratene wirkliche Hüftbeine. Allenfalls könnte das in der Rückenansicht gezeichnete Becken in 34 so genannt werden; ein Teil seiner Fehler erklärt sich aber wohl daraus, dass zu Holbeins Zeit wohl die einzelnen Stücke der Beckengegend bekannt waren, aber nicht ihre richtige Zusammensetzung (vgl. Fig. 16, 18); im übrigen dürfte aber auch eine gewisse Nachlässigkeit schuld daran sein. Denn die Einkeilung des Kreuzbeins zwischen die Hüftbeine, die in 34 überhaupt nicht zu erkennen ist, hat Holbein gekannt, da er sie in 25 wenigstens in schräger Ansicht ziemlich richtig gezeichnet hat. In 25 und 26 sind übrigens durchaus nicht die nackten Hüftbeine, sondern wesentlich die sie bedeckenden Muskeln dargestellt. Nach der uns schon bekannten Methode hob Holbein die für die Plastik des Lebenden massgebenden Linien hervor, nämlich die Grenzen der Hüften, den Umriss der Gesässmuskulatur und des Oberschenkelhöckers und verband damit eine ausserordentliche Magerkeit der Formen. Bei dem Vergleich eines solchen Beckens mit korrekten Aktstudien wird sich jedermann überzeugen, dass das erstere nur ein gewissermassen eingeschrumpftes Abbild des lebenden Teils ist (Fig. 92, 93).



Fig. 92. Beckengegend des Toten aus No. 26 des Totentanzes (Arzt) von H. Holbein, vergrössert.



Fig. 93. Beckengegend aus einer Handzeichnung von Giulio Romano (angeblich Rafael) in der Albertina.

Nur zwei Becken, in 16 und 37, machen davon eine Ausnahme, indem sie nur völlig entblösste Knochen erkennen lassen, die jedoch ebenfalls von wirklichen Hüftbeinen stark abweichen. Es beruht dies namentlich darauf, dass das Becken, obgleich in voller Vorderansicht gezeichnet, nichts von seiner charakteristischen Schalenform und der weiten durchgehenden Höhlung zeigt, sondern eine wunderlich gebildete solide Masse darstellt, obgleich Holbein jene richtige Form,

wie die Dolchscheide beweist, teilweise besser kannte als die Zeichner der anatomischen Skelettbilder jener Zeit. Für diese absichtliche Abänderung des Beckens finde ich keine andere Erklärung, als die ich schon für die Verwandlung der Bauchgegend an denselben Figuren angab. Bei so leidenschaftlich bewegten Körpern wie diesen und in ihrer Stellung wären eine Erweiterung des Brustkorbs nach unten zu, eine tiefe Beckenhöhle und eine schlanke Lendenwirbelsäule zwischen ihnen im künstlerischen Sinn von geradezu grotesker Wirkung gewesen und hätten einen lebenswahren Eindruck der Stellung und Bewegung unmöglich gemacht. Ich zeigte die Mittel, durch die Holbein einen gewissen Übergang vom Brustkorb zur Lendenwirbelsäule und von dieser zum Becken herstellte (S. 207). Infolgedessen musste dieses zu einer soliden Masse werden, eine Erfindung, die unverzeihlich wäre, wenn nicht der Erfolg sie guthiesse. Denn unleugbar verbindet die Totengestalt in 37 — die andere (16) ist allerdings entschieden schwächer — Leidenschaft und lebensvolle Energie mit einer gewissen wohlthuenden Eleganz, während sie uns gleichzeitig als ein wirkliches Gerippe anmutet. — Und damit nicht genug, scheute Holbein sich nicht, in diesen selben und anderen Figuren noch weit unverhüllter über die anatomische Wirklichkeit hinauszugehen, sobald seine Phantasie ihm einen bestimmten Erfolg versprach.

Eine besondere und sehr bemerkenswerte Umbildung erfuhr nämlich ein Skelettstück der Beckengegend, das am Lebenden völlig verdeckt und unkenntlich bleibt. Die Fortsetzung der Lendenwirbelsäule keilt sich als Kreuzbein zwischen die Beckenhälften oder Hüftbeine ein und verschmächtigt sich darauf zu dem zugespitzt auslaufenden und aus dem Becken frei hervortretenden Steiss- oder Schwanzbein, das aber am Skelett nur vom Rücken her sichtbar ist und am Lebenden in den Weichteilen verborgen bleibt (Fig. 62). An der Totengestalt von 25 sieht man, dass Holbein dieses ganze Ende der Wirbelsäule mehr oder weniger genau kannte. In 34 ist freilich das Kreuzbein nicht deutlich gesondert, dagegen das Schwanzbein unnatürlich verlängert, so dass es in den Ausschnitt zwischen den gespreizten Beinen hineinhängt. Dasselbe wiederholt sich auf der Dolchscheide und in zahlreichen Figuren des grossen Totentanzes (8, 13, 16, 17, 25, 33, 37, 38, 40), so dass das Schwanzbein auch von vorn zwischen den Beinen sichtbar wird, meist zu weit nach vorn verschoben. Eine missverständliche Auffassung dieses

Körperteils infolge einer Unkenntnis des Skeletts ist hier ganz ausgeschlossen, da ein solches Schwanzbein an dem vollständigen Körper weit vorragen müsste. Es kann sich daher nur darum handeln, welche Absicht HOLBEIN bei dieser willkürlichen Abänderung verfolgte; und dies kann bei einer genaueren Untersuchung nicht zweifelhaft bleiben.

Von vornherein ist es klar, dass, wo jener Anhang an einem nicht skelettierten Becken aus der Oberfläche hervortritt (8, 33, 38, 40), er nicht bloss als Skelettteil, sondern geradezu als ein wirklicher Schwanz aufzufassen ist. In 40 ist dieser Schwanz freilich sehr kurz, aber bezeichnenderweise auch höher angebracht, genau so wie man es an Faunbildern zu sehen gewöhnt ist; 8 zeigt etwas Ähnliches, ebenso der Tote der Braut. In anderen Fällen (17, 33, 37, 38) vollenden die etwas spirale Krümmung und die quastenförmige Bildung dieses Anhangs seine Ähnlichkeit mit einem faunischen Schwanz*). Mag HOLBEIN anfangs auch nur zufällig zu der unnatürlichen Verlängerung des Schwanzbeins gekommen sein, so entwickelte er doch daraus in der Folge mit voller Überlegung den beschriebenen Schwanz. Und was er damit meinte, hat er in 33 ganz unzweideutig angegeben, indem er zu dem vollkommenen Faunschwanz auch noch das Spitzohr hinzufügte, das freilich aus dem nackten Schädel, aber deshalb um so unverkennbarer hervortritt**).

Ich glaube nicht, dass man in HOLBEINS Totengestalten irgend ein Merkmal finden wird, das deutlicher als die eben geschilderte, aber, soviel ich sehe, nirgends erwähnte Schwanzbildung darauf hinwiese, dass ihm bei der Schaffung jener Gestalten ganz andere Vorstellungen vorschwebten als die Absicht, das menschliche Skelett, so gut er es eben konnte, abzubilden. Freilich wurde er dabei auch von denen missverstanden, die die geschilderte merkwürdige Schwanzbildung erkannten. So erblickt man auf einem Altarbild aus dem 16. Jahrhundert und angeblich aus BALDUNGS Schule — es ist Eigentum der Gesellschaft für Erhaltung der Altertümer im Elsass — den mähenden Tod als zerfetzte Leiche mit teilweise blossgelegten Knochen und einem sehr auffälligen Schwanz. Zweifellos ist dies eine Nachahmung der HOLBEINschen Totengestalten; es war aber unüberlegt,

*) MECHEL hat das in No. 16 etwas missratene steife Schwanzbein in seinen Kupferstichen (No. 52), ebenfalls in eine spiral gedrehte Quaste verwandelt.

**) Bei SCHLOTTHAUER ebenso deutlich wie in unserem Lichtdruck, in der HIRTHschen Ausgabe weniger klar zu sehen.

jenes Merkmal, wodurch Holbein den Charakter der herkömmlichen Toten- und Todesgestalten grundsätzlich änderte, gerade an dem mähenden Tod zu wiederholen, dem jede Beziehung zu faunisch-dämonischem Wesen fehlt.

An den Beinen unserer Totenfiguren kann man viele von den am Arm gemachten Beobachtungen wiederholen. Der Oberschenkel ist bisweilen vom Becken gar nicht getrennt (5, 10, 33, 40, 45); allenfalls wölbt sein Höcker die Haut vor wie an einem abgemagerten lebenden Körper. Natürlich kann alsdann die weitere Fortsetzung des Schenkels nicht als ein Knochen aufgefasst werden, sondern bedeutet den noch mit allen Weichteilen versehenen Oberschenkel, an dem denn auch in einigen Fällen Muskelfetzen herabhängen (5). Aber auch wo eine scharfe Linie sein oberes Ende umschreibt (Fig. 92), bezeichnet dies nicht ein wirkliches Gelenk. Denn die meisten dieser abgegrenzten Schenkel übertreffen an Fülle noch immer die Oberschenkelknochen, wie sie auf der Dolchscheide zu sehen sind, und zeigen deutliche Muskelfurchen an der inneren und hinteren Seite, die dem Relief des Lebenden entsprechen. Diese Bildung lässt sich in den verschiedensten Graden nachweisen, von blossen Furchen (12, 29, 33, 43) bis zu scharfen Grenzlinien (3, 5, 10, 14, 15, 17, 19, 31, 34, 37, 45) und endlich wirklichen Spalten (8, 9, 16, 25, 35), worin sich das Verhalten des Oberarms genau wiederholt: eine allmählich fortschreitende Übertreibung des Muskelreliefs, bis es skelettähnlich wird, so dass der Eindruck von wirklichen Lebensformen mit demjenigen eines allerdings unnatürlichen, phantastischen Skeletts sich mischt.

Auch die Kniescheibe, deren Selbständigkeit Holbein wenigstens von L. Cranach her kennen musste, hat er bald mit dem Oberschenkel, bald mit dem Unterschenkel vereinigt, weil er dabei wiederum der Plastik des Lebenden folgte. Denn bei den verschiedenen Stellungen des Knies und dem dadurch bedingten Wechsel der Beschattung erscheint die durch die Haut hindurch kenntliche Kniescheibe bald mehr dem einen, bald dem anderen Teil angeschlossen (vgl. 8, 12, 15, 16, 22 — 14, 26, 27, 31, 33).

Der einfache Unterschenkel entspricht ganz dem einfachen Unterarm; und wie die Trennungslinien des Knie- und Fussgelenks vom Relief des Lebenden auf die Totenfiguren übertragen wurden, ersieht man am besten aus No. 4, wo das rechte Bein Adams und

des Toten sich in völlig gleicher Lage befinden und das letztere die Gelenkbildung des ersteren genau wiederholt.

Die ganze Lebenswahrheit der Holbeinschen Totengestalten beruht nun aber nicht bloss in der Bildung ihrer Einzelteile, sondern ebenso in ihrer Gesamthaltung, die weit über die Grenzen hinaus, die dem Gebaren der Toten in den älteren Totentänzen gezogen waren, sich den verschiedensten Lagen im Leben der Menschen mit wunderbarer Naturtreue anpasst und dadurch die Glaubwürdigkeit einer rein menschlichen Situation ausserordentlich erhöht. Die Thätigkeit der Totengestalten in anderen Totentänzen ist immer eine den Menschen entgegengesetzte; sie führen oder ziehen die in der Regel widerstandslos folgenden Sterbenden zum Todestanz, sie überfallen sie wohl auch oder nahen ihnen mit eindringlicher Rede, stets aber erscheinen sie als die überlegenen, die übermenschlich wirkenden Wesen, die ausserhalb des wirklichen Lebens stehen und von denen man daher ein menschlich natürliches Gebaren gar nicht erwartet. Ganz anders bei Holbein. Mit ganz wenigen, später zu erörternden Ausnahmen bewegen sie sich nicht anders wie ihre Umgebung, üben keine Gewalt aus, die über das menschliche Mass hinausginge, und zeigen dabei die entsprechende Kraftanstrengung (14, 15, 16, 23, 29, 37, 40 u. a.); auch wo sie sich verhältnismässig passiv verhalten, spricht ihre Haltung ebenso deutlich wie bei den Lebenden menschliche Stimmungen und Affekte aus, z. B. die demütige Unterordnung des Dieners (8), den Diensteifer des Messners und des Pferdetreibers (22, 38), offenbaren Hohn und Geringschätzung (27, 28) u. s. w. Und da die Anwesenheit der nackten Totengestalten von ihrer Umgebung offenbar nicht weiter beachtet wird, so wirkt sie auch auf den Beschauer weniger störend; wo aber Attribute und Kleidung bei ihnen vorkommen, da dienen sie nur noch zur Bezeichnung des besonderen Standes (10, 11, 31, 32), also ebenfalls zur Steigerung des Eindrucks der Wirklichkeit. Was endlich im besonderen die anatomische Haltung und Stellung dieser Gestalten betrifft, so sind sie so vollkommen natürlich, dass sie ohne weiteres als Grundlage für entsprechende menschliche Figuren benutzt werden könnten.

Dies alles ist bisher kaum beachtet, gelegentlich sogar ausdrücklich bestritten worden (Woltmann); kein Wunder, da Holbeins anatomische Kunstgriffe so völlig missverstanden, seine Totengestalten

für völlig verfehlte Skelette und daher für kümmerliche Allegorien des Todes erklärt wurden. Allerdings soll nicht bestritten werden, dass die Ausführung der HOLBEINschen Holzschnitte durchaus nicht eine gleichmässig gute ist, und dass neben anderen einzelnen Mängeln auch einige Totenfiguren für einen HOLBEIN geradezu ungeschickt erscheinen, so z. B. 18, 20. Diese Ausnahmen erschüttern aber nicht die Regel und lassen sich in einfacher Weise erklären. Es wird sich noch bei mehreren Anlässen ergeben, dass die Bilder des grossen Totentanzes weder in einem bestimmt vorgeschriebenen Rahmen, noch in einem Zug wie die Dolchscheide und das Alphabet, sondern mehr gelegentlich entstanden, wobei mit der leichten Improvisation sich eine gewisse Lässigkeit des Zeichners HOLBEIN verbinden mochte. Andererseits glaube ich den Verdiensten LÜTZELBURGERS nicht zu nahe zu treten, wenn ich annehme, dass kleine Versehen in der Körperbildung der Toten, die ja noch immer missverstanden wird und zu seiner Zeit erst recht unbekannt war, ihm zur Last fallen. Es darf dies um so eher angenommen werden, als die Toten des Alphabets, obgleich sich eine genaue Vorzeichnung nicht verkennen lässt, in einer anderen Art ausgeführt sind wie im grossen Totentanz: im Alphabet herrschen, namentlich am Kopf und am Becken, krause Linien vor, die später nicht mehr vorkommen. Es ist gewiss natürlicher, dass nicht HOLBEIN, nachdem er die vorzüglichen Skelette der Dolchscheide geschaffen, im Alphabet in jene Manier verfiel, sondern dass die ausserordentliche Kleinheit und die Neuheit des Gegenstandes den Formschneider dazu verleiteten, was er später an den grösseren und seitdem vertrauter gewordenen Figuren vermeiden konnte.

Aus der anatomischen Prüfung der HOLBEINschen Totengestalten geht mit grösster Sicherheit hervor, dass ihre Abweichungen von wirklichen Skelettbildern beabsichtigt waren und zu bestimmten Zwecken dienen sollten. In den vorholbeinischen Totentänzen wurde die Darstellung von wirklichen Toten, Verstorbenen verlangt, ob sie nun nach dem aus dem Schauspiel stammenden Schema oder nach Mumien oder auf Grund unvollkommener anatomischer Kenntnisse als Gerippe gebildet wurden. Dass diese Toten dennoch in verschiedener Lebensthätigkeit gemalt wurden, war ein Widerspruch,

der aber nicht den Malern zur Last fällt. Er war zunächst immer eine Fiktion des Dichters und als solche berechtigt; die Aufgabe des Malers war es, die Fiktion zu illustrieren, wobei nicht danach gefragt wurde, ob das Dichterische sich mit dem malerisch Erlaubten deckte. Solange der Text die Bilder begleitete und die Tradition fortlebte, war ohnehin dafür gesorgt, dass man im Bilde nicht ein selbständiges Kunstwerk zu sehen verlangte. Auch Holbein nahm keinen Anstoss daran, dieselbe Darstellung wenigstens in einer dekorativen Zeichnung zu wiederholen (Dolchscheide). Sobald er aber dasselbe Motiv zu selbständigen Bildern zu verarbeiten begann, musste ihm jener Widerspruch, das unbedingt Tote mit dem Leben zu vereinigen, um so unleidlicher erscheinen, als er bei der vollständigen Abwendung von der ursprünglichen Auffassung des Totentanzes und bei dem Fehlen eines für ihn massgebenden Textes an die Darstellung wirklicher Verstorbener gar nicht gebunden war. Sie sollten eben nicht mehr bloss die Führer der Sterbenden ins Schattenreich sein, sondern vielmehr thätig und in der entschiedensten Art ins Leben der Menschen eingreifen; und je wirklicher dies ausgeführt werden sollte, desto mehr musste ihre Lebensthätigkeit den Schein der Wahrheit erhalten. Diese Forderung mag demjenigen weniger dringend erscheinen, der sich einmal in die noch heute giltige Tradition gefunden hat, im Skelett das Bild des die Menschen hinraffenden Todes zu sehen, und der andererseits in Holbeins Cyklus nur Todesbilder zu erkennen vermag. Holbein dachte aber gar nicht daran, seine Vorbilder in diesem Sinne zu kopieren; er wollte nur, indem er seine Totengestalten als Teilnehmer am menschlichen Thun und Treiben mit körperlichen Merkmalen lebender Menschen ausstattete, andererseits nicht auf das fruchtbare Motiv verzichten, das den Menschen jederzeit drohende Verhängnis unmittelbar sichtbar und jedermann verständlich vorzuführen. Und diese Gegensätze verstand Holbein in wahrhaft genialer Weise zu vereinigen, indem er sich von platter Symbolik und Allegorie gleich weit entfernt hielt. Er kehrte, wenn auch nicht sofort mit voller Überlegung, sondern mit instinktivem Takt allmählich weiterbildend, vom blossen Skelett zu den Lebensformen zurück, verlieh ihm Muskulatur und Relief des Lebenden, doch so, dass diese Weichteile vielfach an totes Gebein erinnerten, während sich dagegen die Schädelknochen zu lebendigem Mienenspiel verzogen. Diese Bildung hat mit derjenigen wirklicher

Toten nichts gemein, sowie die Thätigkeit dieser Holbeinschen Gestalten mit der Vorstellung eines personifizierten Todes nicht zu vereinen ist; menschlich lebend, aber phantastisch übermenschlich gebildet, erheben sie sich in das Gebiet dämonischer Wesen, die denn auch eine entsprechende Rolle in den einzelnen Bildern spielen. Um diesen Charakter vollends zu bestätigen, stattete Holbein sie bisweilen mit jenen sonderbaren Merkmalen aus, dem Schwanz und dem Spitzohr des Fauns*).

Wie diese aus den Toten der alten Totentänze hervorgegangenen Wesen ihrem Charakter gemäss in das Getriebe der Menschen eingreifen, kann natürlich erst aus dem ganzen Zusammenhange der einzelnen Scenen verstanden werden.

XVI.

DIE SCENEN DES GROSSEN TOTENTANZES.



WER in den Holbeinschen Totengestalten eine eher verschlechterte als verbesserte Wiederholung der alten Vorbilder erblickt, kann eigentlich auch aus den ganzen Bildern nicht eine von Grund aus neue Auffassung herauslesen. Seit Massmann und Schlotthauer hört man es daher immer wieder, dass es Todesbilder seien, die in künstlerischer Vollendung die beigefügten Verse illustrierten. Und wo es zu einer Erläuterung der einzelnen Blätter kommt, kann man sicher sein, meist demselben moralisierenden und nicht selten unglaublich seichten Raisonnement zu begegnen, das wesentlich in Umschreibungen oder Nachahmungen der alten Verse früherer Jahrhunderte besteht. Man versteht es freilich, dass zu einer Zeit, als die Predigten Geilers, die Heures, die Buchausgaben der Danse macabre, später die in einem ähnlichen Buch publizierten Merianschen Stiche in zahllosen Ausgaben erschienen, auch die Holbeinschen

*) An die Vermischung der Vorstellungen von Tod und Teufel, die ja anderwärts in der That vorgekommen ist, darf bei Holbein um so weniger gedacht werden, als bei ihm nicht selten Teufel neben den Totengestalten vorkommen (B, M, X des Alphabets und 6, 20, 41 des grossen Totentanzes).

Bilder nur auf demselben Wege, nämlich als gefällige Zugabe, nach Art der Embleme, in Erbauungsbüchern an den Mann gebracht werden konnten. Dass aber die heutigen Interpreten Holbeins noch immer aus derselben Quelle schöpfen, wo doch nur noch die geschichtliche und vor allem die künstlerische Seite unseres Gegenstandes zur Sprache kommt, ist weniger natürlich als bedauerlich. — Auf einen Teil dieser Interpretationen werde ich erst bei den einzelnen Bildern gelegentlich eingehen, muss aber vorher die wichtigsten unter ihnen im Zusammenhang erörtern.

Wackernagel war nicht der erste, der auf gewisse neue Momente in Holbeins Totentanz aufmerksam machte. Dies hatte schon Grüneisen gethan und besonders hervorgehoben, dass die Satire Holbeins ganze Darstellung beherrschte (No. 23, S. 92 f.); diese Satire fand er schon im Kontrast der Toten und ihrer Lebensthätigkeit, dann in ihrem Gegensatz zu den im vollen Leben, mitten in ihrem besonderen Beruf überraschten Lebenden. Wackernagel führte dies weiter aus (S. 363 f.). Auch nach ihm hatte Holbein den alten Grundgedanken der Totentänze, dass vor dem Tode kein Stand und kein Alter sicher sei, tiefer und fruchtbarer gefasst, indem er den Tod mitten in den Beruf und die Lust des Erdenlebens hineinbrechen liess. Zu diesem Zweck sollten die einzelnen Paare zu Gruppen von mehreren Personen erweitert, in abgeschlossene Bilder mit allem malerischen Beiwerk verwandelt und endlich der Tod in wechselnder Weise, aber nicht mehr tanzend, in die neugeschaffenen Scenen eingefügt sein. So wurde aus dem Totentanz eine Reihe von Todesbildern, deren „Gedichtbeigabe" (in den ersten Lyoner Ausgaben von Corrozet, dann verschieden übersetzt und ergänzt) Wackernagel geradezu mit dem alten Totentanztext vergleicht.

So richtig diese Bemerkungen Wackernagels in manchen Punkten sind, so wenig scheinen sie mir das Wesentliche in der Holbeinschen Auffassung zu treffen und überhaupt aus einem wirklichen Studium der ganzen Bilderreihe hervorgegangen zu sein. Dazu sind sie schon viel zu theoretisch aufgebaut. Es ist und bleibt ein Grundirrtum, dass Holbein bei seiner Arbeit jenem besonderen Gedanken: Media vita in morte sumus — oder überhaupt einem bestimmten Leitmotiv gefolgt wäre. Ich brauche dazu nur auf die Bilder des alten Mannes und der alten Frau, des Abtes, des Edelmanns, des Narren u. s. w. zu verweisen, die auf uns denselben

Eindruck echt Holbeinschen Geistes machen wie die übrigen Bilder, ohne dass die Lebensweise, der Beruf jener Personen dort genauer angedeutet wären als etwa in den alten Totentänzen. Und ebenso unbegründet sind die aus der irrigen Voraussetzung gezogenen Schlüsse. Die Vermehrung der in einem Bilde vereinigten Personen trifft doch lange nicht für alle Nummern zu, besonders wenn man die nicht seltene Verdoppelung der Toten, die an der Auffassung der Scene nichts ändert, unberücksichtigt lässt. So fehlt jene Vermehrung der Lebenden in einem Drittel aller Bilder des grossen Totentanzes (No. 14, 16, 23, 25, 27, 28, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 43, 45, 46); im Alphabet kommt sie sogar nur bei den Buchstaben X und Y vor. Dagegen schuf schon Manuel Gruppen (Papst, Mönche, Krieger, Kind, Juden und Heiden), ebenso H. Klauber (Mutter und Kind), ja selbst der Meister der Danse macabre (Wucherer); dadurch haben sie aber keineswegs Holbeins Standpunkt auch nur annähernd erreicht. Selbst der vollkommene äussere Abschluss der Bilder und alles Beiwerk können den Eindruck der eigentlichen Darstellung allerdings sehr wirksam unterstützen, aber nicht selbst hervorrufen; Merians und Chovins Stiche des Grossbasler Gemäldes sind in dieser Hinsicht ebenso behandelt (Rahmen, Landschaft u. Ä.), ohne dass sie in ihrer Wirkung auch nur ihr schlichteres Original in Gross-Basel erreichten.

Vollends theoretisch konstruiert ist die Folgerung Wackernagels, dass, da der Tod jäh ins Leben, unter die ihrer Beschäftigung nachgehenden Menschen einbreche, er nicht mehr als tanzender erscheinen könne; denn Holbein hat, wie ich schon angab (S. 169), mehr tanzende Tode gezeichnet, als in manchem alten Totentanze vorkommen, und eine grosse Zahl von den übrigen Toten in keiner anderen Bewegung dargestellt als jene seine Vorbilder.

Wie man sieht, charakterisieren die von Wackernagel hervorgehobenen Momente keineswegs den Totentanz Holbeins im ganzen und am wenigsten in dem angegebenen Zusammenhang. Am bestimmtesten muss ich mich aber gegen die allgemeine Voraussetzung wenden, die Wackernagel als eine selbstverständliche voranstellt, dass Holbein durchweg Todesscenen gezeichnet habe, in denen der personifizierte Tod die Katastrophe herbeigeführt. Denn abgesehen von der irrigen Deutung der Totengestalten, die Wackernagel als wirkliche Gerippe und daher als Sinnbild des Todes auffasste, ist es nur

ein durch die alte Tradition geheiligter Irrtum, dass die Holbeinschen Bilder sich schlechtweg mit der wechselnden Schilderung des Todes befassen. Was haben die „Austreibung aus dem Paradies“ und der „arbeitende Adam“ mit einer Todesscene zu thun? Wo findet sich eine solche beim Pfarrer (22), Arzt (26), Sterndeuter (27), Geizhals (28), Ehepaar (35), Ackersmann (38), Kärrner (46), endlich beim Siechen (47)? Dass dabei irgendwie an Tod und Sterblichkeit erinnert wird, oft freilich sehr entfernt, soll ja nicht geleugnet werden; deshalb lässt sich aber nicht jedes derartige Bild, dessen Eindruck häufig nur auf eine Stimmung hinausläuft, einfach als Todesbild bezeichnen.

Es ist auch nicht schwer festzustellen, woher dieser Irrtum stammt, der unserem Cyklus schon seit Jahrhunderten, seit seiner Entstehung anhängt. Wackernagel selbst findet an ihm ein hervorragendes Merkmal der alten Totentänze wieder, den begleitenden Text, der allerdings in jeder Zeile wiederhallt von Todesdrohung und Todesnot und daher die Bilder zu Todesscenen stempeln muss — falls die Verbindung beider eine ursprüngliche und organische war. Die Unrichtigkeit dieser Auffassung liegt aber auf der Hand (S. 170). Nachdem die Holbeinschen Zeichnungen von Lützelburger geschnitten und bloss mit Überschriften, aber ohne jeden Text in zahlreichen Exemplaren gedruckt waren — in der zweiten Buchausgabe 1542 begegnet man schon kleinen Beschädigungen der Bilder infolge der Abnutzung der Holzstöcke (Massmann, No. 48; S. 12) — gerieten die letzteren nach Lyon, um nach Jahren in einem Erbauungsbuche als Embleme mit den Versen Corrozets Aufnahme zu finden. Der Künstler Holbein hat also mit dieser Verwendung seiner Zeichnungen, mit der schalen Moral ihres Textes nichts gemein. Da sie jedoch seit der ersten Buchausgabe 1538 bis heute beinahe nur in jener unpassenden Verbindung vertrieben und bekannt wurden, so gewöhnte man sich an diese Erscheinung so sehr, dass selbst Wackernagel darin bloss eine Wiederholung der alten, von Texten begleiteten Totentänze erblickte. Und doch verhalten sich die Reimereien Corrozets und seiner Übersetzer und Nachahmer bis herab zu Schubert (Schlotthauersche Ausgabe) zu den kernigen Wechselreden der mittelalterlichen Totentänze genau ebenso wie die Schlottschen Verse von 1701 zu dem niederdeutschen Text des Lübecker Bildes: in beiden Fällen tritt an die Stelle des Dialogs zwischen Toten und Lebenden die salbungsvolle oder polternde Anrede eines Dritten.

Nur werden die Schlottschen Verse schon längst verurteilt, wogegen die zum Teil noch schlechteren Begleitverse des Holbeinschen Totentanzes die Quelle oder das Vorbild beinahe jeder Interpretation desselben bleiben. Wackernagel selbst hatte freilich zu viel Geschmack, um sich mit diesem Texte weiter abzugeben, dessen Einflusse er unbewusst doch unterlegen war. Was er aber unterliess, besorgte in ausgiebiger Weise Holbeins Biograph Woltmann, der sich dabei gleichzeitig auf die Urteile Grüneisens und Wackernagels, so wie die Lamentationen eines Schubert u. A. stützte. Die Autorität Woltmanns und die Nachfolge, die ihm in zahlreichen Schriften erwuchs, verpflichten zu einem näheren Eingehen auf sein Kapitel über Holbeins Totentanz.

Auch für Woltmann ist es selbstverständlich, dass Holbein uns wirkliche Todesbilder bot, und zwar derselben Art wie diejenigen Dürers, H. Baldungs und Burckmairs (No. 78, S. 216). Er bestätigt dies selbst, indem er bei jedem Bilde, wo die Darstellung des wirklichen Todes irgendwie zweifelhaft sein könnte, anzumerken nicht unterlässt, dass der Tod der jeweiligen Hauptperson bevorstehe. Von der „unüberwindlichen Macht und Nähe des Todes“ habe Holbein um so eindringlicher geredet, weil er die Schrecknisse des Todes in die Gegenwart versetzte und durch alles Beiwerk Sitte und Charakter seiner Zeit wiederspiegelte (S. 281 f.). Also das Memento mori der alten Totentänze war angeblich auch Holbeins Hauptziel. Damit verträgt sich wieder nicht ganz, dass nach Woltmann die ganze Darstellung Holbeins von überwältigender Ironie und Satire beherrscht sei, was doch notwendigerweise die Aufmerksamkeit von jenem aufdringlichen Mahnruf ablenken musste. Dies ist jedoch nur der Anfang der Widersprüche, die Woltmann in der Charakteristik der Holbeinschen Totentänze häufte.

So findet er dort echt Shakespearesche Kraft und Leidenschaft in der „alleinherrschenden“ Ironie, packende Wirklichkeit der Handlung und Charakteristik der Personen, endlich die „Alleinherrschaft des rein Menschlichen“, die „frei von allen religiösen Voraussetzungen“ nur das sittliche Element hervortreten lasse. „Wie gewaltig offenbart es sich in der Schadenfreude des Todes, der sich durch keinen irdischen Glanz und Schimmer blenden, keinen gleissnerischen Schein der Heiligkeit bethören lässt; Macht und Hoheit gerade da, wo sie sich am grössten fühlen, stürzt und den Sünder, der keine irdische

Strafe fürchtet, mitten im Frevel ergreift". „Teufel lässt er auf die Seele des Papstes lauern; gegen die Geistlichkeit, von ihrem ersten bis zum letzten Vertreter schnellt er die schärfsten Pfeile des Unwillens und Spottes ab, mitten in Vermessenheit und Überhebung, in Gleissnerei, Trägheit und Wohlleben, in Verdummung, Habsucht und Unsittlichkeit werden sie vom Verhängnis ereilt." Die demokratische Gesinnung der Zeit präge sich nicht nur in dem Bilde des vom Bauern überfallenen Grafen aus; in ruhiger und gerechter Ausübung ihres Berufs fielen meist nur die geringen Leute wie Krämer und Ackersmann dem Tod in die Hände, und die begleitenden Bibelstellen schienen den Tod fast als Wohlthat zu bezeichnen. Dagegen würden die Mächtigen und Vornehmen, Herzog, Ratsherr, Richter, inmitten ihres ungerechten Treibens gepackt, fielen Ritter und Kriegsmann, die mit dem Schwerte Gewalt übten, ebenfalls durch Gewalt.

Und nun frage ich, wie verträgt sich denn das angebliche Fernhalten aller religiösen Voraussetzungen mit jener gegen Papsttum und Geistlichkeit gerichteten Satire, die sich einfach auf den Standpunkt des derben Pamphlets jener Zeit stellt, oder mit dem Inhalt der einleitenden Bilder Holbeins, die Woltmann selbst mit dem Satze interpretiert: der Tod ist der Sünde Sold (S. 269)? Und soll etwa die Alleinherrschaft des rein Menschlichen darin zum Ausdruck kommen, dass alle Mächtigen und Vornehmen, vor allem die gesamte Geistlichkeit, als Träger aller Laster, die geringen Leute allein als Gerechte geschildert wurden? Ist der allerdings demokratische Gedanke, dass Glanz und Macht schon an sich Demütigung und Hohn verdienen, oder die Andeutung, dass der Tod des Sünders inmitten seiner Frevelthat eine Strafe des Himmels sei, — sind dies die Zeugnisse für die über jedes Dogma erhabene sittliche Auffassung in Holbeins Bildern? —

Wäre Holbein thatsächlich so vorgegangen, wie es Woltmann schildert, so verdiente er die ihm gezollte Anerkennung nicht; ein religiöser und socialer Fanatiker kann auf Shakespeareschen Geist und edle Humanität keinen Anspruch machen, und triviale Moral ist noch lange keine befreiende Ironie. Glücklicherweise wurde Holbein bei seiner damaligen Jugend wohl weniger durch reifes Urteil und geklärten Sinn als durch sein angeborenes Kunstgefühl von jenen Verirrungen zurückgehalten*); denn Woltmann verstand

*) Einige seltene Ausnahmen, wo die Lust an der Satire alles andere überwog, kann man ja trotzdem ohne weiteres zugestehen.

wohl die Bibelsprüche und die abgeschmackten Verse, die fremde Willkür den Bildern Holbeins anheftete, zu lesen, nicht aber die Sprache der letzteren.

Die angebliche Verspottung aller Geistlichkeit ist allenfalls bei der Minderzahl von ihnen und, wie sich zeigen wird, in bescheidenem Masse sichtbar, während gerade der Bischof, der Domherr und der Priester zu den ruhigsten und würdigsten Figuren des ganzen Buchs gehören. Dasjenige ferner, was Woltmann von den geringen Leuten sagt, lässt sich ebensowenig in den Bildern erkennen. Trotz des Bibelspruchs, auf den sich Woltmann beruft, zeigt der Krämer nicht das geringste Verständnis für die „Wohlthat des Todes", dem er zu entkommen sucht, und beim alten Weibe, dem Blinden und dem Narren kann ich erst recht nichts vom gerechten Lebenswandel erblicken, wie sie auch von den Totengestalten keineswegs schonend behandelt werden. Umgekehrt treten die letzteren nirgends so rücksichtsvoll auf wie bei der Kaiserin, bei dem Bischof, dem Domherrn und dem alten Mann, der durch seine reiche Kleidung wenigstens als ein Wohlhabender gekennzeichnet ist*); auch die übrigen vornehmen und mächtigen Weltlichen sind, mit einigen der von Woltmann angeführten Ausnahmen, durchaus nicht unwürdig gehalten, so dass nur ein Vorurteil ihnen allerlei Ungerechtigkeit anheften mag.

Diese Beispiele werden vorläufig genügen, um die Haltlosigkeit der alten, von Woltmann wiederaufgenommenen moralisierenden Auffassung zu bezeugen. Freilich erscheint sie bei ihm etwas gedämpft durch die schwungvollen Redensarten von der künstlerischen Darstellung Holbeins; aber gerade die in dieser Mischung verborgenen Widersprüche offenbaren den eigentlichen Gehalt der ganzen Kritik, die darauf hinausläuft, dass Woltmann, statt die Bilder, um die es sich handelt, unbefangen selbst zu prüfen, gleichzeitig allen seinen Vorgängern und seiner eigenen Empfindung von der Bedeutung seines Helden gerecht zu werden sich bemühte. So entstand das Halbwahre, für das er nirgends voll einstehen konnte — die Phrase.

Kehren wir zu den Holbeinschen Bildern selbst zurück, um die Frage zu beantworten, was er denn eigentlich dargestellt hat. Es

*) Schlotthauer und Woltmann sprechen allerdings vom „armen alten Mann"; ich verstehe aber nicht, wie man damit das pelzverbrämte Oberkleid vereinigen soll.

gilt allgemein für selbstverständlich, dass der Grossbasler Totentanz ihm zum Vorbild diente; nur muss hinzugefügt werden, dass dieser dabei nicht gleichbedeutend war mit dem mittelalterlichen Totentanz überhaupt. In den französischen Totentänzen und ihren norddeutschen Nachahmungen überwog das Lehrhafte, die Todesmahnung des Textes, und daher zeigte seine Illustration nur geringe Selbständigkeit. Erst die oberdeutschen Basler Totentänze gingen darin weiter, und im Zusammenhange damit erfolgte die Auflösung des Ganzen in einzelne Bilder, die schon in Klein-Basel, noch mehr in Gross-Basel die Ansätze zu einer freieren, individuellen Ausbildung zeigen. An diese erst knüpfte Holbein an, und es bleibt fraglich, ob ihm ein Gemälde wie das Lübecker dieselbe Anregung gegeben hätte.

Wir sahen, wie die Auffassung Platz griff, dass Holbein den alten Grundgedanken des Totentanzes von der Allgewalt des Todes angeblich dadurch vertiefte oder richtiger verschärfte, dass er den letzteren mitten ins Leben hereinbrechen liess (S. 225). Dies ist schon deswegen unrichtig, weil Holbein gar nicht in allen Bildern den Tod selbst und die angegebene Situation schildert; ich glaube auch, dass jeder unbefangene Beschauer bei Holbein gerade das Zurücktreten jenes Mahnrufs, im Vergleich zu den früheren Totentänzen, wohlthätig empfinden und um so rückhaltloser die überall vordringenden Lebensbilder anerkennen wird. Beabsichtigte er bloss eine Vervollkommnung der alten Todesbilder, dann muss man sich vor allem fragen, warum er denn seine Totengestalten so abänderte, dass sie weder Tote noch den Tod darstellten. Dieser Umstand und die ganze Art und Weise, wie er sein Vorbild oder vielmehr seine Vorbilder benutzte, müssen vielmehr zu ganz anderen Anschauungen führen.

Gleich in den einleitenden Bildern besteht ein wesentlicher Unterschied von Gross-Basel. Ein Predigerbild, das zu Holbeins Zeit auch in Gross-Basel fehlte, hat er allerdings auch seinem Totentanz nicht vorangestellt, es findet sich aber mitten in demselben. Holbein muss es also aus der gedruckten Danse macabre oder den Blockbüchen entlehnt, dann aber in den eigentlichen Totentanz versetzt haben, weil er darin ein passendes Motiv zu einem solchen Bilde fand, wie es die übrigen jener Reihe sind. Dafür nahm er statt des einen biblischen Bildes, das sich in Gross-Basel unauffällig an das Ende der Reihe anschloss (Paradies), gleich ihrer fünf auf,

vier am Anfang, eins zum Schluss; eine Neuerung, zu der er teils durch Manuel und teils durch seine eigenen, kurz vorher begonnenen Bibelillustrationen veranlasst wurde. Wie dem auch sei, so waren solche biblische Bilder jedenfalls nur als Illustration der Ansprache des Predigers zu verstehen (s. S. 150), nach dessen Beseitigung sie nicht mehr recht hingehören. Man sieht daraus, wie rücksichtslos Holbein gegen die Tradition nicht nur des Grossbasler, sondern auch der anderen von ihm mitbenutzten Totentänze verfuhr.

Ebenso willkürlich griff er aus dem übrigen Inhalt dieser verschiedenen Totentänze das heraus, was ihm gerade passte, und fügte Neues hinzu; von einer bestimmten Reihenfolge kann überhaupt nicht die Rede sein*), und das Beinhaus ist erst recht nicht an seinem Platz, da die nächstfolgenden Bilder (Papst, Kaiser, König u. s. w.) ausser jeder Beziehung zu einem Zug der Todespaare stehen. Vermutlich trug dazu bei, dass Holbein vorher das Todesalphabet geschaffen hatte, das eine bestimmte und durchgeführte Anordnung ebenso wie einen Text von vornherein ausschloss. Unter allen Umständen sah er von dem eigentlichen Plan, sei es des französischen oder des oberdeutschen Totentanzes, vollkommen ab und entlehnte daraus nur die einzelnen Motive für seine Bilder. Angeregt durch das Grossbasler Gemälde, das er dauernd sah, und durch andere Totentänze, die er gelegentlich zu Gesicht bekam, schuf er seine Bilder, wie sie sich seiner Phantasie gerade aufdrängten, als wahre Improvisationen, so dass bald der Einfluss der Vorbilder, bald die überquellende Schaffenslust und -kraft überwog, ohne den Zwang sorgfältiger Vorbereitung oder eines vorgefassten Planes, vielmehr mit unbewusster genialer Entscheidung. Infolgedessen konnte aber auch in den vom Zauber des Unmittelbaren durchwehten Bildern manche Inkonsequenz und Unebenheit, Schwächliches und Übertriebenes mit unterlaufen.

Geht man von den Bildern aus, die sich noch am meisten den Vorbildern anschliessen, so trifft man wohl einzelne Paare, gelegentlich auch tanzende und musizierende Totengestalten, also Dinge, die

*) In den ersten Lützelburgerschen Ausgaben, den sogenannten Probedrucken, gehen zwei Ordnungen, diejenige nach geistlichen und weltlichen Ständen und eine andere nach Männern und Frauen, durcheinander, und das Beinhaus beschliesst die Reihe, statt sie zu eröffnen. In den Buchausgaben wiederum folgen Ritter, Graf, Gräfin, Edelfrau und Herzogin auf eine ganze Reihe bürgerlicher Personen u. s. w. Was Massmann von einer „Sinnigkeit" dieser Reihenfolge erzählt, trifft jedenfalls nicht Holbein, sondern die jeweiligen Herausgeber.

äusserlich den alten Totentanz vortäuschen. Bei genauerem Hinsehen entdecken wir aber auch dort HOLBEINS Eigentümlichkeit, die ihn wieder weit von jenem Totentanz entfernt. Zunächst wiederholt sich das, was schon für das Alphabet angeführt wurde: HOLBEINS Drange nach dramatisch bewegter Gestaltung widerstrebt die Passivität der dem Tode Geweihten, sei es wirklich Sterbender oder dem Tode resigniert entgegensehender Personen und noch mehr die gleichförmige Wiederholung solcher Figuren. Er schildert wohl den nahenden, den überraschenden Tod, aber niemals den eigentlichen Sterbeakt*); die von dem Tode Bedrohten wehren sich mit aller Kraft gegen den Angreifer (Königin 11, Abt 14, Mönch 23, Kaufmann 29, Herzogin 36, Krämer 37), sie kämpfen selbst mit ihm (Edelmann 16, Ritter 31, Krieger 40) oder jammern in ihrer Ohnmacht (Äbtissin 15, Kind 39), sie setzen sich gelegentlich ruhig mit ihm auseinander und folgen seinem Ruf (Bischof 12, Domherr 17, altes Weib 25, alter Mann 33), wie einer Überredung nachgebend, aber immer sind es Bilder des vollen Lebens vor dem Tode, nicht Todesscenen im gewöhnlichen Sinn. Ja man kann sagen, dass alle diese Personen sich ihren unheimlichen Partnern gegenüber nicht anders benehmen, als wie sie anderen Mitlebenden begegnen würden, die einen ähnlichen Zwang auf sie ausübten. Und das Seitenstück dazu bilden die Totengestalten, diese dämonischen Wesen, die lebenswahr in ihrem menschlich anmutenden Gebaren, nur durch ihre Gestalt einem anderen Existenzgebiet angehörig erscheinen, im übrigen aber an dem geschilderten Leben wie wirkliche Menschen teilnehmen.

Die Besonderheit der citierten Zeichnungen ist aber damit nicht erschöpft, dass die Lebenden mit den Totengestalten wie mit ihresgleichen im natürlichen Leben verkehren; denn es entsprach der Unbefangenheit der mittelalterlichen Kunst, auch das Übernatürliche wirklich darzustellen, so dass auch in den alten Totentänzen neben den in der Regel völlig passiven Sterbenden gelegentlich Beispiele jenes Verkehrs anzutreffen sind: so der Wucherer in Gross-Basel, der dem Toten ein Lösegeld anbietet oder der Schreiber im Dotendantz, der den Toten würgt und tritt. Der wesentliche Unterschied ist aber der, dass hier trotz aller Natürlichkeit der Darstellung Ziel

*) Der sterbende König auf der Dolchscheide gehört nicht hierher, weil diese Zeichnung noch auf dem Boden des alten Totentanzes steht; immerhin lässt auch jene Figur im Hinsinken noch die unmittelbar vorher entwickelte Energie der Abwehr erkennen.

und Inhalt der Handlung der Tod ist, während Holbein die Situation ganz anders gestaltet; nur gilt dies freilich mit der Massgabe, dass das Neue bei ihm nicht von vornherein grundsätzlich und fertig eintritt, sondern durch allmähliche Entwickelung aus den alten, überkommenen Anschauungen herauswächst. In dem Alphabet treten daher die Totengestalten noch in der Regel so wie in den alten Totentänzen als Verkündiger oder Vollstrecker des Todes auf, werden auch von den Lebenden so aufgefasst, und dies ergiebt zugleich den wesentlichen Inhalt der Scene; als Ausnahmen wären nur der Arzt, der Wucherer, der Krieger, die Dirne, der Säufer und der Spieler, endlich das Kind zu nennen (S. 185—190). In dem ganzen grossen Totentanz zähle ich dagegen nicht mehr wie sechs Bilder, die sich ebenso wie jene Mehrzahl des Alphabets verhalten (Königin 11, Äbtissin 15, Domherr 17, Kaufmann 29, Herzogin 36, Kind 39); in den übrigen vorhin aufgezählten Scenen ist das Todesmotiv nur noch Mittel zum Zweck, sei es, dass dieser in der Charakteristik der Personen (Abt 14, altes Weib 25, alter Mann 33) oder in der Veranschaulichung anderer Momente beruht (Bischof 12, Mönch 23); der Krämer 37 und die Kampfscenen 16, 31, 40 bilden aber schon den Übergang zu den übrigen Bildern, in denen die Totengestalten im Verkehr mit den Menschen sich überhaupt nicht mehr zu erkennen gaben und meist auch vom unmittelbaren Tod gar nicht die Rede ist. Ob die Unterhaltung des Krämers mit der Totengestalt wirklich ein Todesgespräch sein soll, ähnlich den Wechselreden der alten Totentänze, bleibt unentschieden, so vollkommen ist die Scene dem Alltagsleben nachgebildet. Sicher handelt es sich aber in allen ähnlichen folgenden Scenen gar nicht mehr um den unmittelbaren, sondern allenfalls um den drohenden Tod, der aber den Mithandelnden, da sie die Totengestalt nicht sehen oder für ihresgleichen halten, verborgen bleibt und nur dem Beschauer durch eben diese Gestalt angedeutet wird, wie z. B. in dem ganz missverstandenen Bilde des Königs. So etwas kann man natürlich nicht ein Todesbild nennen; es sind vollkommene Lebensbilder, die durch jene, man möchte beinahe sagen visionäre Figur nur stärkere Reflexe erhalten. Die Kunst Holbeins verstand es aber, mit wenigen Ausnahmen, durch den Realismus der Darstellung jeden Schein einer verschwommenen Vision zu vermeiden, und indem er uns zuerst flüchtig an eigentliche Todesbilder erinnert, uns dann um so intensiver in das bewegte Getriebe des Lebens schauen zu lassen.

Was nun dabei die Erinnerung an den Tod für einen Zweck hatte, soll hier durch den Hinweis auf die schon genannten Kampfscenen (16, 31, 40) vorläufig und beispielsweise angedeutet werden. Trotz des ersten flüchtigen Eindrucks sind es keineswegs Todesbilder im hergebrachten Sinn. Denn der Tod, der uns da vorgeführt wird, ist ein ganz natürlicher Vorgang, der genau ebenso erfolgen würde, wenn statt der Totengestalt ein lebender Kämpfer dastände. Hoblein wusste aber oder empfand genau, was er that: durch die dämonische Gestalt erhält jener an sich ganz einfache Vorgang die Bedeutung eines individuellen Verhängnisses. Der Künstler rührt dadurch an unsere Phantasie, und statt des natürlichen Lebensabschlusses eines Kriegers im Kampfe entrollt sich vor uns ein Bild seines Lebens, seines Berufs, seiner Schicksale und seines Endes. Was uns vielleicht im ersten Augenblick ein einfaches Todesbild erschien, wird zum Bilde bewegten dramatischen Lebens.

Wenden wir uns jetzt zu jener kleinen Zahl der erstgenannten Bilder zurück, so werden sie uns auch nicht mehr bloss als vervollkommnete Scenen des alten Totentanzes erscheinen; denn wenn sie sich auch darauf beschränken, den Tod zu schildern, wie er mitten ins volle Leben hereinbricht, so wird dadurch nicht der Schrecken des Todes im alten Sinn gesteigert (Grüneisen u. A.), sondern umgekehrt die Energie des Lebens, ja gelegentlich neues Leben erst hervorgerufen wie im Bilde des Bischofs (12), dessen Hingang weite Kreise in mächtige Bewegung versetzt. Also immer wieder führt uns Holbein zum Leben zurück, auch wo er den Tod schildert; meist sind aber seine Totengestalten nur das Mittel, das wirkliche Leben dichterisch zu beleuchten und zu erhöhen. Doch kann dies wie alles vorhin Gesagte nur in der eingehenden Betrachtung aller Bilder zur Evidenz gelangen. In diesen einleitenden Bemerkungen sollten nur die allgemeinen Gesichtspunkte angegeben werden, die für jene Betrachtung massgebend erscheinen und deren wesentlicher Inhalt kurz zusammengefasst lautet:

Es ist ein Missverständnis, dass der bedeutende Eindruck der Holbeinschen Bilder des Totentanzes irgendwie auf ein grossartiges Hervortreten des Todesvorgangs und des Memento mori zurückzuführen sei. Er rührt vielmehr von der meisterhaften Schilderung des Lebens her, das durch die dämonischen Gestalten nur gehoben, sich in tausendfältigem Wechsel menschlicher Beziehungen und Affekte

vor uns abspielt. Der alte Totentanz gab Holbein nur den Anstoss, das äussere Motiv; derselbe Name hat daher nur historische Bedeutung, denn gerade einer der Hauptkunstgriffe Holbeins war, die Figuren des Todes und der Toten unmerklich zu eliminieren und durch den blossen Schein von solchen und zugleich durch ihre Lebenswahrheit in Bewegung und Handlung das Dramatische der Scenen zu steigern.

Einleitung und Schluss der Bilderreihe.

Woltmann nennt den grossen Totentanz Holbeins „in sich organisch gegliedert, sinnvoll eingeleitet und wirkungsvoll abgeschlossen" (S. 261). Dies ist genau Massmanns Standpunkt, zu dem man nur gelangen kann, wenn man unser Bildwerk schlechtweg für eine Wiederholung der alten Totentänze nimmt und den grundsätzlichen Unterschied beider völlig übersieht. Die letzteren geben allerdings einen zusammenhängend gedachten Vorgang wieder, wozu das Beinhaus eine treffliche Einleitung war, und wobei selbst eine Illustration der Anrede des Predigers durch biblische Bilder, wie in Bern (S. 150), immerhin im Gedankengange des Ganzen blieb. Holbein hat aber die ganze frühere Vorstellung des Totentanzes und damit den gedachten Zusammenhang aufgegeben; indem er die einzelnen Scenen ganz unabhängig voneinander behandelte und dabei auch die alte Rangordnung vernachlässigte, verzichtete er überhaupt auf jeden bestimmten Plan in seinem Cyklus. Wie weit er darin ging, zeigt eben die Fortlassung des Predigers, an dessen Stelle die biblischen Bilder treten, obgleich sie ja nur seine Rede veranschaulichen sollen. Nach ihrer Beziehung zum übrigen Totentanz sind sie folglich ganz deplaciert, ebenso wie das Beinhaus. Dies schliesst natürlich nicht aus, dass sie als Einzelbilder „sinnvoll" ausgeführt sein können, was aber freilich nicht durchweg zutrifft.

Über die Veranlassung zu diesen Bildern habe ich bereits gesprochen (S. 232); es erübrigt hier nur noch eine Bemerkung über ihre Vorbilder. Die Erschaffung Evas (1) ist geradezu eine Kopie dieser traditionellen Darstellung in den Heures von 1490 und 1507, womit alles gesagt ist*); weit besser ausgeführt, aber doch nur

*) Woltmann scheint dieser Ursprung unbekannt zu sein (S. 221, 269).

eins von den vielen Bildern desselben Inhalts ist der „Sündenfall" (2)*). Die französischen Vorbilder veranschaulichen den Tod als „der Sünde Sold" durch eine Totengestalt, die mit einem grossen Pfeil bewaffnet, Adam erfasst, während er mit Eva unter dem ominösen Baum steht (Fig. 94); keine sehr glückliche Auffassung, da doch nicht Adams sofortiger Tod angedeutet werden sollte. HOLBEIN hat den Tod beim Sündenfall ganz fortgelassen und ihn passender erst im dritten Bilde, der Austreibung aus dem Paradies, angebracht. Dort erscheint er vor dem vertriebenen Paar als sein Führer in das neue Leben der Sterblichen, als der fortan stetige Begleiter des Menschen auf allen seinen Wegen; aber nicht als eine erhabene allegorische Vision, sondern als der musizierende und tanzende Gesell der Totentänze. Welche Berechtigung hat nun eine solche Gestalt an dieser Stelle?



Fig. 94. Adam und Eva aus den Heures von 1515, nach Montaiglon.

Der übliche Totentanz ist hier natürlich ebenso ausgeschlossen wie überhaupt ein wirklicher Tod, und für die blosse Allegorie der Sterblichkeit sind Laute und Tanz wenig passend. Also schon im ersten Beginn der Interpretation unseres Cyklus stösst man auf Schwierigkeiten, sobald man von einem solchen Kunstwerk verlangt, dass es in allen Stücken die genaue Veranschaulichung bestimmter Gedanken und Vorstellungen sei. In einem solchen Fall muss es vielmehr durchaus genügen, wenn der allgemeine grundlegende Sinn deutlich hervortritt, wie es in unserem Bilde unzweifelhaft geschieht; die eigentliche Kunst besteht im übrigen darin, mit dieser Erkenntnis auch unser bewusstes oder unbewusstes Wohlgefallen hervorzurufen, und die Mittel, durch die der Künstler dies erreicht, verwendet er souverän, sie unterliegen nicht mehr schlechtweg der logischen Definition, sondern werden nur nach ihrer Wirkung gewertet. Statt nach der äusseren Berechtigung der Totengestalt in unserem Blatte, haben wir vielmehr zu fragen, was erreichte HOLBEIN durch sie? Nun, ich meine, eine ernste Allegorie hätte uns kalt gelassen, während die gegenwärtige Figur uns durch ihr ganzes Gebaren menschlich näher rückt, durch die Mischung von Humor und Ironie den wirksamen

*) Als „Baum der Erkenntnis" zeichnet HOLBEIN einen Feigenbaum, in CORROZETS begleitenden Versen wird er als Apfelbaum bezeichnet. CORROZET folgte offenbar der Tradition, HOLBEIN der biblischen Erzählung des Sündenfalls, wobei die Feigenblätter erwähnt werden.

Kontrast zu der schmählichen Flucht der Schuldigen liefert und gleichzeitig das kirchlich-asketische: der Tod ist der Sünde Sold — in das natürlichere: der Tod ist aller Menschen Erbteil — mildert. Kurz, HOLBEIN legt das Hauptgewicht nicht auf die Allegorie des Todes, sondern auf die künstlerischen Reflexe, die von der Totenfigur auf den ganzen Vorgang fallen*).

Das vierte Bild, der arbeitende Adam, lehnt sich wieder an ein bestimmtes Vorbild an (SCHEDEL, Bl. IX)**). Genau genommen ist es überflüssig, nachdem der Einzug des Todes in die Welt bereits dargestellt war; denn er setzt eigentlich nur denselben Gedanken fort. Adam rodet in schwerer Arbeit einen Baum aus, ihm hilft in gleicher Weise die Totengestalt; im Hintergrunde sitzt Eva mit ihrem Kinde. Dabei bloss an Adams Tod zu denken (VÖGELIN, No. 71) wäre so wenig angebracht wie beim vorigen Bilde, trotzdem das Stundenglas nicht fehlt***); denn indem HOLBEIN dem SCHEDELschen Bilde die dort fehlende Totengestalt hinzufügte, hat er bloss die Darstellung des Fluchs, der das erste Menschenpaar traf, ergänzt (Arbeit — Sterblichkeit). Die vollkommene Übereinstimmung zwischen Adam und seinem Begleiter in Haltung und Stellung, was sich auf die einzelnen Gliedmassen erstreckt, spricht auch deutlich genug: Leben und Sterben gehen nebeneinander her, sind untrennbar verbunden. Wir werden aber mit dieser Wiederholung des Gedankens von No. 3 ausgesöhnt durch die Schönheit der Komposition. Der kunstvolle Aufbau der Gruppe, die vorzügliche Anpassung der öden Landschaft und der vollkommene Abschluss des Ganzen machen es zu einem der besten Bilder des ganzen Cyklus****).

---

*) MECHEL (No. 52) sieht in dem Gebaren der Totengestalt die Freude über ihren Triumph (?); WOLTMANNS Erläuterung: der Tod macht Musik zur Flucht, ist auch nicht gerade belehrend.

**) Es ist dies übrigens ein altes Motiv, indem der das Feld bearbeitende Adam mit der daneben sitzenden und spinnenden Eva schon in HERRADS Hortus deliciarum vorkommt.

***) Das Stundenglas findet sich in zwei Dritteln aller HOLBEINschen Bilder vor, ist aber trotzdem nicht einfach als Attribut der Totengestalten mit Bezug auf den durch sie gebrachten Tod aufzufassen. Nur sechs von ihnen tragen das Glas (11, 17, 19, 20, 22, 38); in der Regel ist es irgendwo abgestellt, nicht selten so, dass die unmittelbare Beziehung zu den Toten ganz undenkbar ist und es ein selbständiges Todesemblem darstellt. In 13 sieht man es oben in einem Fenster des Schlosses, in 14 im Geäst des Baumes. — Zum erstenmal finde ich es in den Holzschnitten H^2 neben dem Prediger auf der Kanzel, also ebenfalls ohne Beziehung zu einem Toten. Vgl. auch WESSELY S. 29, wo auf dem Holzschnitte Kaiser und Tod als Schachspieler (1480?) ein Engel das Stundenglas hält.

****) VÖGELIN urteilte gerade umgekehrt (No. 71, S. 17—19): ihm schien die Landschaft leer, unorganisch, ein verunzierendes Beiwerk, denn sie fehlte im Churer Wandgemälde, das ihm als das

Zu den einleitenden Bildern, die keinen notwendigen Zusammenhang mehr mit der folgenden Reihe haben, gehört noch das „Beinhaus". Das Unpassende dieses Bildes für den Holbeinschen Totentanz wurde schon genügend erörtert*); daher nur noch ein Wort über seine Ausführung. Statt der zwei blasenden Toten vor dem Schädelhaufen, die das Alphabet zeigt, sehen wir hier eine ganze Schar von solchen Gestalten, darunter eine weibliche, vor einem Beinhause aufgestellt und auf allen möglichen Instrumenten spielen, im Vordergrunde der hockende Paukenschläger. Es ist freilich darin nicht mehr ausgedrückt als im alten Basler Beinhause, die Darstellung ist aber von packender Wirklichkeit, wovon man sich am besten überzeugt durch einen Vergleich mit einer ähnlichen Gruppe von Dürer, den Musikern im Gebetbuche Maximilians vom Jahre 1515: auch dort stehen neben dem im Vordergrunde hockenden Paukenschläger die Bläser mit ihren langen Tuben. Trotz dieser Ähnlichkeit ist an eine Entlehnung des Motivs durch Holbein aus den für den Kaiser bestimmten Handzeichnungen Dürers nicht zu denken; beide zeichneten vielmehr gleicherweise nach dem Leben, und obwohl Holbein, gegenüber der Gemessenheit, ja Behäbigkeit in Dürers Bild, seine Toten in wilder Lust und Leidenschaft darstellt, spricht uns dies doch so wirklich an, dass man sie, wie eben geschah, unbedenklich mit Lebenden vergleichen kann.

Das Schlussbild, das sogenannte „Jüngste Gericht", kommt ebenfalls schon im Alphabet vor. Einen „wirkungsvollen Abschluss" könnte es vielleicht in einem biblischen Bildercyklus bilden; für den Holbeinschen Totentanz bleibt jener Ausdruck eine Phrase, um so mehr, da wir wissen, dass seine unverkennbare Vorlage im Alphabet ohne Beziehung zu sonstigen biblischen Bildern vom Basler Beinhause stammt (S. 184). Trotz jener alten Überschrift möchte ich das Bild lieber „die Auferstehung" nennen, weil nur in dieser die Beziehung zum Tode liegt, und dann, weil darin die Verdammten fehlen, an die man

eigentliche Original Holbeins galt, und sollte im Holzschnitt nur zur Ausfüllung des Raums dienen. Die völlige Haltlosigkeit dieser Auffassung geht aber schon daraus hervor, dass die gleiche Landschaft bereits in der Schedelschen Chronik vorhanden ist.

*) Wessely sagt von diesem Beinhause: „Eine schmetternde Fanfare kündigt den gewaltigen Sieger an." Dies passt nicht einmal zur Bedeutung des Basler Beinhauses; bei Holbein ist es vollends unzutreffend. — Die früher erwähnte Auffassung Grüneisens, der im Beinhause die Einleitung zum Weltgericht sah (S. 184), ist ebenso unpassend, da Holbein das Weltgericht im Schlussbilde schildert.

beim „Gericht“ doch zuerst denkt. Woltmann erblickt in dieser Auslassung einen Zug moderner Humanität, der weit über die Auffassung jener Zeit hinausging (S. 277). Mir scheint aber das Wort „Humanität“ hier gar nicht am Platze zu sein. Sobald mit der Auferstehung der Toten eine himmlische Belohnung der Gerechten verbunden ist, so gehört die Verdammnis der anderen notwendig dazu; die Weglassung dieser letzteren Scene aus Schonung einer Empfindung wäre eine lächerliche Sentimentalität. Ferner kann es auch gar nicht bezweifelt werden, dass Holbein von dieser Sentimentalität frei war; er, der gerade in den Totentänzen (vgl. Alphabet B, M, S) sich vor den ärgsten Derbheiten nicht scheute, der zudem kurz vorher in den apokalyptischen Reitern den feuerspeienden Höllenrachen gezeichnet hatte, dürfte doch kaum genau denselben Höllenrachen, den auch seine ursprüngliche Vorlage in Gross-Basel als Sinnbild der Verdammnis zeigt, aus überschwänglicher „Humanität“ im grossen Totentanze weggelassen haben. Auch führt Woltmann selbst (II, S. 181) ein besonderes Jüngstes Gericht von Holbein an, das die Verdammten neben den Gesegneten enthält! — Der wahre Grund für die Weglassung der Verdammten aus dem Schlussbilde des Totentanzes ist nach meiner Ansicht der denkbar einfachste: sie fehlten schon in der unmittelbaren Vorlage, nämlich in demselben Bilde des Alphabets, und dort oder in beiden Fällen wurden sie fortgelassen, weil es in dem einmal vorgeschriebenen Rahmen der Bilder an Raum mangelte, um alle Momente der Auferstehung anzubringen. Die einseitige Anordnung (s. Alphabet) wurde übrigens im grossen Cyklus in eine symmetrische verwandelt.

Das „Wappen des Todes“ hat Massmann (No. 50, S. 116) mit dem Bilde des Malers in Gross-Basel in Zusammenhang gebracht, was aber, selbst wenn man statt Basel richtiger Bern sagt, über eine blosse Mutmassung nicht hinausgeht; ich sehe darin eine allegorische Vignette von untergeordneter Bedeutung.

Der eigentliche Totentanz.

Da die Reihenfolge des eigentlichen Totentanzes mehr oder weniger eine willkürliche ist und auch die ganze Auffassung der einzelnen Bilder ausserordentlich wechselt, ist es passender, sie ohne

Rücksicht auf ihre Reihenfolge nach ihrem inneren Zusammenhang in gewisse Kategorien zusammenzufassen. Freilich werden auch bei dieser Einteilung einige Inkonsequenzen nicht zu vermeiden sein.

Der Abt (14), der Mönch (23), das alte Weib (25), der alte Mann (33), der Krämer (37).

Ich stelle diese Bilder voran, weil sie äusserlich am meisten Ähnlichkeit mit den alten Totentänzen haben: einzelne Lebende mit ihren dämonischen Begleitern, die teilweise sogar tanzen und Musikinstrumente spielen. Und doch weht uns nicht der Hauch eines düsteren Totentanzes, sondern leuchtet uns vor allem echtes Leben mit dem unnachahmlichen Zauber voller Wirklichkeit entgegen.

Der Abt (14) ist eine von den Gestalten, die nach Woltmann besonders gebrandmarkt sein sollen. Vorsichtigerweise beruft er sich dabei auf den beigefügten Bibelspruch, der von „Zuchtlosigkeit" und „Fülle der Thorheit" redet; denn sonst bliebe es unerfindlich, woher jene schweren Anklagen erflossen. Wer aber Holbein nicht einfach für den Geschmack der Lyoner Herausgeber und ihres Dichters verantwortlich macht, sieht in unserem Abt nicht den Gegenstand beissender Satire, sondern eines prächtigen Humors. Feist, aber nicht weichlich, weiss er sich kräftig zu wehren; und wenn sein zudringlicher Führer nicht gegen menschliche Empfindung gefeit wäre, so würde er die schwere Hand des geistlichen Herrn und die Wucht, womit dieser ihm das Buch nachschleudert, nicht mit dem impertinenten Lächeln beantworten, das sein Knochengesicht verzieht. Trotz der Urwüchsigkeit beider Gestalten sind sie nicht schlechtweg eine Erfindung Holbeins. Bekanntlich stammt die Totengestalt von dem Bilde des Kochs in Gross-Basel (S. 129, 130); die Abänderungen der Kopie wurden auch schon angegeben. Andere Reminiscenzen an ein älteres Bild sind die flache Klappe und das in der Hand gehaltene Buch des Abts, sowie der von der Totengestalt getragene Krummstab; dies alles findet sich nämlich in dem Bilde des Abts in den Heidelberger Holzschnitten. Ein interessantes Beispiel, wie das Auge des Künstlers weit voneinander entlegene Motive zusammenführt und so glücklich miteinander verschmilzt, dass die Entlehnungen erst bei eingehendem Studium kenntlich werden.

Der Mönch (23), der mit der Sammelbüchse und dem gefüllten Zwerchsack eben heimkehrt, wird an der Klosterpforte von dem Knochenmann mit wildem Hohn von hinten gefasst; Angst und

Schrecken malen sich deutlich auf seinem Gesicht, aber die anderen Gebärden sind noch bezeichnender. Mit aller Wucht beugt er sich zur Thüre vor, seine Rechte hält krampfhaft den Sack, die Linke mit der Sammelbüchse ist weit vorgestreckt: wir sehen, seine Angst gilt zumeist den erbettelten Gaben, die er zuerst zu bergen sucht. Deutlicher kann die Habsucht nicht gezeichnet sein. Woltmann erinnert mit Recht an die allgemeine Erbitterung gegen die Bettelmönche jener Zeit; was soll aber wiederum das Citat des Spruchs von denen, die in der Finsternis sitzen und im Schatten des Todes? Wird damit auch das geringste zur Erläuterung des Bildes beigetragen?

Beachtenswert ist die Steigerung, die die Darstellung des Mönchs in den drei Totentänzen erfuhr. Auf der Dolchscheide und im Alphabet wird er von Toten fortgezerrt, wobei nur der Kontrast zwischen der behäbigen Figur des Mönchs und seinen erzwungenen Sprüngen (Dolchscheide) oder die gewaltsame Entführung am Skapulier (Alphabet) komisch wirkt. Im grossen Totentanz erst fügt Holbein die prächtige Satire gegen die Habsucht hinzu.

Das alte Weib (25) ist ein dem Leben abgelauschtes Bild einer bereits stumpfsinnigen, mit offenem Mund dahinschleichenden Alten. Mechel meint, dass sie in ihr Gebet vertieft, die Musik des ersten Toten überhört und dafür vom zweiten mit Schlägen bedroht wird; ich glaube, dass die lebhafte Gebärde des letzteren nur im Gegensatz zur stillen Alten entstand, sowie genau dieselbe Gebärde unter den fünf Toten des italienischen Holzschnittes (s. Schreiber) zweimal vorkommt, wo doch von einer thätlichen Drohung nicht die Rede sein kann. — Die Epitheta des Weibes „herzgestillt" und „mit Würde einherschreitend" hat Massmann zu verantworten (Schlotthauersche Ausgabe, S. 75, 77).

Der alte Mann (33) ist nicht unmittelbar aus dem Waldbruder des Grossbasler Totentanzes entstanden (Massmann), sondern aus dem gebrechlichen, greisen Waldbruder des Alphabets (S. 173). Ruhig lässt er sich von dem musizierenden Toten stützen und führen wie von einem begleitenden Diener oder Freunde. Nur die Grube, in die der Alte beinahe hineintritt, ist kein glücklicher Gedanke. Passend in dem bekannten allegorischen Todesbild von H. Baldung (vgl. u. a. Wessely, Titelbild), wo der Tod das nackte junge Weib auf das offene Grab verweist, ist eine Wiederholung dieses Motivs beim gebrechlichen Alten und in der angedeuteten Art wenig angebracht;

seine Gestalt spricht schon für sich allein deutlich genug von einem „dem Grabe Entgegenwanken". Zu diesem Eindruck des höchsten Greisenalters, verbunden mit der in wenigen Zügen trefflich angepassten Landschaft, konzentriert sich auch der Hauptinhalt des Bildes, das natürlich als Seitenstück zu dem alten Weibe gedacht ist.

Der Krämer (37) von Holbeins eigener Erfindung, ist ein vorzügliches Bild und daher häufig kopiert. Hier tritt uns die realistische Auffassung besonders deutlich entgegen. Der hochbepackte Krämer wird von der Totengestalt am Arm gefasst; er weist, wie um die unliebsame Störung zu beseitigen, auf sein fernes Wanderziel hin und sucht sich mit dem unerwünschten Störer auseinanderzusetzen (S. 230, 234). Der zweite Tote, der im Hintergrunde, von dem genannten Paar abgewendet, sich mit der unförmlichen Marientrompete abquält, ist für die Hauptscene von keiner Bedeutung, sondern ein blosses Beiwerk, das dem Totentanz nur die äussere Form entlieh. Es ist aber echt künstlerisch empfunden; denn ohne den Haupteindruck zu stören, ja sich der Beachtung geradezu entziehend, erfüllt diese Nebenfigur ganz vorzüglich ihren eigentlichen Zweck, in der Lücke zwischen den beiden Hauptpersonen einen belebten Hintergrund zu schaffen*). Ebenso trefflich ist der zottige Hund, halb zwischen den Beinen seines Herrn einhertrottend.

Der Kardinal (9), die Kaiserin (10), die Königin (11), der Bischof (12), die Äbtissin (15), der Domherr (17), der Geizige (28), der Kaufmann (29), die Herzogin (36), das Kind (39), der Narr (43).

Von diesen Bildern schliesst sich nur ein kleiner Teil durch die einfachen Paare an die vorigen Bilder an; doch weichen die dort geschaffenen Situationen viel mehr vom gewöhnlichen Typus der Totentänze ab. In den übrigen Scenen ist die Personenzahl vermehrt und die Auffassung meist eine ganz neue.

Das Blatt der Herzogin (36), die im Bett von den unheimlichen Gesellen überrascht wird, ist nur dadurch besonders interessant, dass sich auf einem Schild der Bettlade das Monogramm Lützelburgers befindet. Grüneisen erblickt in diesem Bilde die Verspottung der Langschläferin!

Dem Narren (43) begegneten wir schon im Alphabet (S. 185); mit dem unschädlichen Narrenkolben verteidigt er sich dort gegen

*) Auch hier hat Vögelin nicht unterlassen, diese in Chur fehlende Gestalt für störend zu erklären (No. 71, S. 56).

den angreifenden Toten. Es ist darin, abweichend von den alten Totentänzen, die den Narren einfach als Vertreter seines Standes zeichnen, die Narrheit selbst ironisch geschildert, die auch im ernstesten Augenblick von ihrer läppischen Art nicht lässt. Bei der Wiederholung dieses Gegenstandes im grossen Totentanz hat HOLBEIN eine bemerkenswerte Änderung vorgenommen. So wie er dort überhaupt die im Alphabet überwiegenden Kampfscenen zwischen Lebenden und Toten einschränkte, geschah es auch mit dem Narren. Er befindet sich keinem Angreifer gegenüber, sondern sein dämonischer Partner tanzt und spielt auf dem Dudelsack als sein Genosse; denn wenigstens im 15. Jahrhundert pflegten gerade die Narren auf der Schalmei oder dem Dudelsack zum Tanze aufzuspielen (s. DUFOUR No. 10, S. 8 und die Kartenspiele des 15. Jahrhunderts, No. 26, I, S. 255). Der Narr wird auch von diesem seinen Gefährten, der ihn nur leicht am Mantel gefasst hält, nicht gewaltsam zum Tanze fortgezogen, sondern gleichsam nur dazu aufgefordert und springt auch wirklich mit ihm weiter, holt aber zugleich zu einem gelegentlichen Schlag mit dem Kolben aus. Seine alberne Hinterlist ist durch die Gebärden, die halbe Abwendung von dem Genossen und die Haltung der Linken am offenen Munde, vorzüglich wiedergegeben. Fasst man das Bild so auf, als zwei tanzende Narren, so läge die Ironie, wie in allen ähnlichen Fällen darin, dass der eine läppische Gesell die Totengestalt für seinesgleichen hält und so behandelt. Der Kontrast wird noch gesteigert durch das Alter des kahlköpfigen und zahnlosen Narren. Der von WOLTMANN angegebene Vergleich mit der englischen volkstümlichen Pantomime vom Kampf des Narren mit dem Tode passt wohl zum Narrenbild des Alphabets, aber nicht zu dem des grossen Totentanzes, weil dort eben vom Kampf nichts zu sehen ist. — Die Ähnlichkeit der Totengestalt mit derjenigen der Heidin in Gross-Basel (Fig. 74) ist unverkennbar*).

Der Geizige (28 — Rychmann der ersten Ausgabe) ist eine Umbildung des Wucherers im Alphabet, wo sich HOLBEIN noch einigermassen an die Grossbasler Vorlage hielt. Ähnlich wie aus dem bloss lächerlichen Mönch der Dolchscheide und des Alphabets im grossen

*) MASSMANN (No. 48, S. 7) bezeichnet die unanständige Entblössung des Narren in den Lyoner Ausgaben — dieses Bild wurde erst in Lyon geschnitten —, die in den späteren Kopien durch einen Kleidzipfel verdeckt wurde, als eine „französische" Obscönität, aber sehr mit Unrecht. Das Vorbild dazu findet sich im Narren des Alphabets.

Cyklus die Verspottung der Habsucht entstand, führt auch jene Verwandlung des Wucherers zu einer bedeutenden Steigerung der Wirkung. Mitten unter seinen Schätzen im Kellergewölbe sitzend, wird der Geizige von dem fürchterlichen Eindringling überrascht, der sich gemächlich niederlässt und ihm mit vollen Händen das Geld raubt. Auch hier verrät der erstere in seiner ganzen Haltung, indem er sich mit ausgebreiteten Armen über den Tisch vorbeugt, nicht Todesschrecken, sondern einzig Entsetzen und Zorn über den ihm drohenden Verlust des geliebten Mammons, wobei seine leidenschaftliche Bewegung und sein nervös verzogenes Gesicht wunderbar gegen die eisige Ruhe des satanisch lächelnden Gegenübers absticht (S. 202). Bei dem Fehlen jedes Angriffs gegen den Lebenden selbst liegt der Schwerpunkt zweifellos nicht in der Vorstellung eines etwa unmittelbar bevorstehenden Todes, sondern in der köstlichen Ironie, die sich in der ganzen Scene ausspricht; durch den von Woltmann vorgebrachten Bibelspruch wird dieser Eindruck natürlich nicht erhöht.

Das Bild der Kaiserin (10) halte ich nicht gerade für besonders gelungen, weil dem prunkvollen Aufzug mit dem zahlreichen Hofstaat ein rechtes Leben fehlt, was wiederum durch eine wenig glückliche Auffassung des Hauptvorgangs veranlasst ist. Die in einen langen Frauenmantel und eine Haube gehüllte weibliche Totengestalt hält die Kaiserin an und weist mit der Hand auf das unmittelbar vor ihr gähnende Grab. Unwillkürlich muss man wieder an die schon einmal, beim alten Manne, erwähnte Allegorie von H. Baldung denken, wodurch das Unbefriedigende von Holbeins Darstellung erst recht offenbar wird, nämlich die Vermischung der realistischen Auffassung mit der Allegorie. Ein weiterer Fehler ist die vollkommene Indifferenz der Kaiserin. Der unbequeme Eindruck würde merklich abgeschwächt werden, wenn die Maske der Totengestalt eine verständliche, z. B. diejenige eines bestimmten Hausgenossen wäre, der die Kaiserin auf das offene Grab aufmerksam machte. Die bisherigen weit auseinander gehenden Deutungen dieser Maske beweisen eben deren Unzulänglichkeit. Massmann sieht darin die „alte Amme“ der Kaiserin — ein nicht unpassender Vergleich, wenn nicht Massmann einen ganzen Roman in moralisierendem Sinn darangeschlossen hätte. Mechel nennt den weiblichen Toten einen „Hofmarschall“ und Woltmann ein totes Weib „mit dem Leichentuch wie mit einem Fürstenmantel umhüllt“. Das Leichentuch beruht auf einem entschiedenen Irrtum,

da der Frauenmantel und die Haube nicht zu verkennen sind, und auf den Hofmarschall konnte MECHEL nur verfallen, weil in seiner Zeichnung der Totengestalt die weiblichen Brüste fehlen.

Wieviel natürlicher und anziehender ist dagegen das Bild der Königin (11), die ebenfalls inmitten ihres Hofstaats vom Toten an der Hand gefasst und fortgezogen wird! Ihr Wehegeschrei und Widerstreben, der energische Versuch ihres Begleiters, sie zu befreien, der Jammer der folgenden Hofdame und dazu der springende Tote im Narrenkleid*) mit dem lustigen Gesicht und hoch erhobenem Stundenglas — dies alles nebst der passenden Umgebung vereinigt sich zu einem ebenso farbenreichen wie harmonischen Bilde, dessen Reiz freilich demjenigen verschlossen bleibt, der hier nur die Schilderung des Todes einer sinnlich eitlen Königin im Gegensatz zu der würdigen, frommen Kaiserin sieht (MASSMANN). Man beachte übrigens auch an dieser Stelle die Entwickelung in den verschiedenen Bildern der Königin, die uns HOLBEIN geliefert hat. Auf der Dolchscheide wird die Königin einfach geführt, im Alphabet wird sie von dem Toten überfallen und gepackt; zuletzt kommt die eben geschilderte Scene, worin ebenfalls nur der überraschende Tod wiedergegeben ist, aber in einem so trefflichen Lebensbilde, dass er an Interesse gegen dieses vollkommen zurücktritt.

Bei der Äbtissin (15) wiederholt sich dieselbe Scene in bescheideneren Grenzen. Die Entführung des Kindes (39) durch den Tod finde ich dagegen in dieser dritten Darstellung desselben Gegen standes weniger anziehend als in den früheren (vgl. S. 179, 187). Auf der Dolchscheide entschädigt die treffliche Charakteristik des Toten und des Kindes für den Mangel einer ganzen Scene; im Alphabet wird die humoristische Behandlung aufgegeben und durch die Beziehung des Kindes zum Hause, zur Mutter, die Scene in ein höheres Niveau gehoben; in dem letzten noch umfassenderen Bilde unterscheidet sich aber die Entführung des Kindes nicht von ähnlichen Scenen anderer Totentänze, wofür die Schilderung der in ihrem Elend zurückbleibenden Familie keinen genügenden Ersatz bietet. Der Gedanke, den Tod unter den Armen und Elenden besonders ergreifend zu schildern, mag zu Grunde gelegen haben; er ist aber nicht überzeugend ausgeführt**).

---

*) Dies ist eine ziemlich treue Kopie des Toten beim Narren in Gross-Basel.

**) Der vom Herdfeuer aufsteigende Rauch mit der einfachen spiralen Aufrollung ist im Holzschnitt unzweifelhaft missraten. Allerdings ist darüber noch ein Rauchwirbel in Umrissen

Der Kardinal (9), auf einem Thronsessel sitzend, hält ein Schriftstück mit vielen Siegeln in der Hand und spricht zu einem Mann niederen Standes mit zurückgeworfenem Hut, mit Schwert und Sporen, sowie mit einem taschenförmigen, am Riemen hängenden Futteral; indes greift die bärtige Totengestalt nach dem Hut des Kardinals. Eine nicht ganz klare Scene; der dem Kardinal Bescheid gebende Mann ist nach seiner Ausrüstung am ehesten noch als ein Bote zu deuten, der das Schriftstück gebracht hat (Mechel). Woltmann nennt dieses schlechtweg einen Ablassbrief, den der Kardinal aus den Händen giebt; denn der Bibelspruch der Lyoner Ausgabe bedroht diejenigen, die gegen Bestechung den Gottlosen Recht sprechen und es den Gerechten vorenthalten. Woltmann könnte ja recht haben; nur verstehe ich nicht, warum er sich auf den Spruch beruft, der ja für das Bild des Richters (s. u.) wie gemacht ist, aber für das Kardinalsbild wenig passt. Einfacher verfuhr Schlotthauer, der an dieser wie an anderen Stellen die Sprüche nach Gutdünken auswählte und sie dann als für die Auslegung massgebende behandelte. — Im übrigen gehört das Bild des Kardinals nicht zu den hervorragenden des Cyklus; Gesicht und Hände des ersteren sind jedoch vorzüglich gezeichnet.

Klarer, aber nicht inhaltreicher ist das Bild des Kaufmanns (29), der vom Tode gefasst und fortgerissen wird, während er im Hafen auf den Warenballen seine von der Seereise mitgebrachten Schätze mustert. Unzweifelhaft ist der Gegensatz zwischen dem lebenssicheren Kaufmann und dem ihn unvermutet überraschenden Tode von Holbein wohl überlegt ersonnen; ebenso unzweifelhaft ist aber für diese allgemein menschliche Situation hier nur zufällig der Kaufmann gewählt. Erst Massmann und Woltmann war es vorbehalten, auch da ein Laster zu entdecken: der Kaufmann jagt den vergänglichen Schätzen nach, gleich dem Geizigen und dem Schiffer — ein unzertrennliches Kleeblatt von „Mammonsdienern"! — Wenn

angelegt, aber seine Ausführung wieder aufgegeben worden, da die dahinter befindlichen Gegenstände vollständig sichtbar sind. Mag nun die Vorzeichnung Holbeins auf dem Holzstock unvollständig gewesen sein oder eine Korrektur enthalten haben oder endlich der Formschneider allein an der Unebenheit schuld sein, jedenfalls beweist sie, dass gelegentliche Mängel der Holzschnitte nicht ohne weiteres auf Zeichenfehler Holbeins zurückzuführen sind. Im vorliegenden Falle zeigt ein Vergleich mit „Abrahams Opfer" in den gleichzeitigen Holbeinschen Bildern des Alten Testaments, dass Holbein solche Rauchsäulen wie die erwähnte für den Holzschnitt sehr wohl zu zeichnen verstand.

man beachtet, dass das Bild des „Schiffers“ uns nur die Mannschaft eines Fahrzeugs in Todesgefahr zeigt, so wird die Ungeheuerlichkeit jenes Kommentars evident, der die Berufsthätigkeit des Kaufmanns und des Schiffers schlechtweg für etwas Verwerfliches erklärt, das mit dem Laster des Geizigen zu vergleichen sei. Dass das schon der Verseschmied Corrozet aussprach, ist schlimm genug, noch schlimmer aber, dass ein Woltmann es nachspricht und sogar Holbein dafür verantwortlich macht.

Der Gang des Domherrn (17) zur Kirche, mit einem weltlichen Gefolge, aus dem die Totengestalt an ihn herantritt und ihm das Stundenglas zeigt, hat Grüneisen als das beste Bild des ganzen Buchs imponiert; ich finde die Zeichnung auch recht gut, aber den Inhalt dürftig und matt.

Der Bischof (12) und der ihn führende Tote bilden ein vorzügliches Paar; der Bischof ist nicht nur eine der würdigsten, sondern auch eine der schönsten Gestalten der ganzen Reihe. Im Alphabet zieht der Tote den mit aller Macht widerstrebenden und mit dem Stab sich dagegen stemmenden Bischof gewaltsam mit sich fort; im späteren Cyklus ist beider Haltung mit feinem Gefühl geändert, der Tote hat den Bischof unter den Arm gefasst, dieser folgt auf seinen Stab gestützt und leicht vorgebeugt, das Gesicht wie mit zaghafter Frage dem Begleiter zugewendet, an dem keine Spur von Spott und Hohn sichtbar ist. Statt der früheren beinahe rohen Gewalt herrscht nur der feste Wille des Führers und die würdige Ergebung des Anderen. Mit dieser Wandlung ist aber die Fortentwickelung unseres Gegenstandes nicht abgeschlossen; in Anknüpfung an das bekannte biblische Wort von der Zerstreuung der Schafe, nachdem der Hirte von ihnen genommen ist, zeichnete Holbein die Wirkung des unerwarteten Todes auf die Zurückbleibenden, aber in seiner Weise. Er vermied die nackte Allegorie mit der zerstreuten Schafherde, die bei ihm nur als Beiwerk dient, und zeigt uns die Ratlosigkeit und Verwirrung der von ihrem Oberhirten Verlassenen in den jammernden und herumirrenden Hirten, Mönchen und anderen Personen, die in der bergig ansteigenden malerischen Landschaft weithin sichtbar den bewegten Hintergrund zu dem ruhigen Paar vorn bilden. — Dies ist keine Illustration einer Bibelstelle, sondern die echt künstlerische Umsetzung eines Redegleichnisses in eine malerisch bedingte Form mit der überzeugenden Kraft der Wirklichkeit.

Der Edelmann (16), der Ritter (31), der Graf (32), der Kriegsmann (40).

Diese vier Bilder zeigen uns wieder einzelne Paare, sind aber von den zuerst besprochenen und allen übrigen Totentanzbildern dadurch verschieden, dass sie wirkliche Kämpfe der Lebenden mit den Toten darstellen.

Der Edelmann (16) wird auf freiem Felde von dem nackten und waffenlosen Toten überfallen, packt diesen am Halse und holt zu einem mächtigen Hiebe mit seinem Schwerte aus. Sein Gegner scheint trotzdem seiner Sache sicher zu sein: hinter ihnen steht schon die Totenbahre, auf die er den Edelmann niederreissen wird; ein Motiv, das schon im Alphabet (Herzog I) vorkommt.

Der Tote des Ritters (31) ist gleich seinem Gegner gewappnet und bewaffnet und durchstösst ihn mit der Lanze, während dieser mit dem Schwerte den Totenschädel trifft, ohne damit einen Erfolg zu erzielen.

Der Kriegsmann (40) ist uns schon auf der Dolchscheide und im Alphabet begegnet, dort vor dem Trommler-Tod zurückweichend, hier bereits im Kampfe mit dem grotesk maskierten Tod. In der dritten Zeichnung desselben Gegenstandes vereinigte HOLBEIN gewissermassen beide früheren Bilder. Im Vordergrunde findet der Zweikampf über den Leichen der Gefallenen, also auf dem wirklichen Schlachtfelde statt; der Landsknecht schwingt seinen Zweihänder, der nackte Tote einen mächtigen Knochen, während er sich mit einem Schilde deckt, — eine viel wirksamere Figur als die Karikatur im Alphabet. Im Hintergrunde führt aber ein trommelnder Toter frische Truppen in den Kampf.

In dem Bilde 32 erscheint der Tote in der Tracht eines Bauern, der den Dreschflegel von sich geworfen und das Wappenschild des angstvoll vor ihm fliehenden Grafen mit beiden Händen gehoben hat, um es ihm an den Kopf zu schleudern: unzweifelhaft ein Hinweis auf die Bauernkriege der HOLBEINschen Zeit, was denn auch den früheren Erklärern nicht entgangen ist. Der Graf ist von seinem Besitz, der im Hintergrunde sichtbaren Burg, vertrieben, Helm und Schärpe liegen am Boden als Zeichen seiner Niederlage im Kampfe, und das Wappenschild in den Händen der Bauern mag darauf hindeuten, dass, sowie dieses zertrümmert wird, auch die ganze verhasste Herrschaft vernichtet werden soll. Auch in diesem Fall ist

der Fortschritt gegenüber der entsprechenden Scene des Alphabets (S. 185) unverkennbar. Dort bleibt es trotz des Bauerngewandes des Toten bei einer Totentanzscene — der Graf wird ungeachtet alles Sträubens fortgezogen, ohne dass die Anwendung einer natürlichen Gewalt evident wird —, hier hat sich daraus eine echt historische Darstellung entwickelt.

Dadurch entfernt sich freilich das Grafenbild von den drei anderen Bildern, die einfach Kampfscenen enthalten; wir werden aber den Zusammenhang gleich kennen lernen. Jene drei ersten Bilder sind übrigens ebenfalls von verschiedener Auffassung. In 16 wird man durch die schlichte unbewehrte Totengestalt äusserlich noch am meisten an den alten Totentanz erinnert; immerhin ist dieses Bild des Edelmanns von dem folgenden des Ritters gar nicht zu trennen, wo der Waffenkampf ein vollständiger ist, worauf uns No. 40 endlich auf ein wirkliches Schlachtfeld führt. Was ist nun diesen drei Kampfscenen gemeinsam und was für sie bezeichnend? — Nach allen bereits mitgeteilten Proben früherer Kommentare kann es nicht wunder nehmen, dass die wenigen Bemerkungen, die über die blosse Beschreibung hinaus jenen Bildern bisher gewidmet wurden, wieder auf moralische Betrachtungen hinauslaufen. Da erfährt man zum wer weiss wievieltenmal, dass der Tod stärker ist als alle irdische Macht und dass die Träger dieser Macht gottlose Übelthäter sind. Schlotthauer bezeichnet den Ritter schon in der Überschrift als „Raubritter", und Woltmann lässt Ritter und Kriegsmann durch das Schwert fallen, weil sie damit im Leben Gewalt geübt haben. Zu einer ästhetischen Analyse ist aber auch nicht der erste Ansatz gemacht.

Gemeinsam und bezeichnend für unsere drei Bilder ist, dass die Toten als wirkliche Kampfgegner von streitbaren Lebenden auftreten, also andere Lebende vertreten und nichts anderes ausführen als eben solche, wenn es zum Kampfe kommt. Der einzige Unterschied ist der, dass durch die Totengestalt der Untergang des anderen für den Beschauer zur Gewissheit wird, auch wenn der tödliche Streich noch nicht gefallen und der Tote gar nicht oder ungenügend bewehrt erscheint. Wir haben also wirkliche Lebensvorgänge vor uns, deren Ausgang nur nicht dem wechselnden Zufall oder besonderen Umständen unterliegt, sondern vorher bestimmt ist. In den Toten sehen wir daher nichts anderes als das Bild des besonderen Todesgeschicks, des individuellen Verhängnisses, das die natürliche Scene auf

das Niveau einer dramatischen Dichtung erhebt. So ging die Kunst Holbeins vor; mit asketischer Todesstimmung und populärer Moral hat sie nichts gemein (s. S. 235).

Wie weit Holbein sich von allegorischen Todesbildern fern hielt, ersieht man am besten aus einem Vergleich mit ähnlichen Darstellungen seiner Vorgänger und seiner Zeitgenossen. Unter den schon mehrfach erwähnten eigentlichen Todesbildern der Heures finden sich zwei Arten von Darstellungen. Erstens überrascht der allegorische Tod, ein nacktes Skelett mit dem Pfeil, die Lebenden und stösst sie selbst mit seiner Waffe nieder; oder es wird uns ein wirklicher gewaltsamer Todesvorgang vorgeführt, die Ermordung Abels, die Hinrichtung eines Verbrechers und Ähnliches, und dieselbe Todesgestalt steht daneben und zückt gleichfalls ihren Pfeil nach dem Opfer (Fig. 14). Der biedere Künstler wusste sich eben nicht anders zu helfen, um die beliebte Darstellung gewaltsamer Todesarten unter einen höheren Gesichtspunkt zu bringen, und lieferte daher wohl volkstümlich verständliche, aber jedenfalls unkünstlerische Bilder. — Mit besserem Takt verfuhren natürlich die grossen Maler jener Zeit, indem sie sich nur an die Allegorie des Todes hielten, seine Person ohne Waffen, bloss durch ihre Anwesenheit wirken liessen und dadurch, sowie durch die vollkommene Ohnmacht der Opfer seine Allmacht illustrierten. So namentlich Dürer in seinem Tod und Landsknecht (Bartsch 132)*), Manuel und Baldung in ihren schon erwähnten Bildern. Einen Schritt weiter ging Burckmair, der den allgemeinen Vorwurf schon bestimmter, wirklicher fasste und zugleich die Schrecken des plötzlichen Todes in grossartigster Weise schilderte. Sein geflügelter Würgengel, dem er ohne Zuhilfenahme des Skeletts ein grauenerregendes Äussere zu verleihen wusste, und der einen auf offener Strasse zusammengebrochenen Krieger würgt und zugleich das fliehende Weib an dem flatternden Gewand, das er mit den Zähnen gefasst hat, zurückreisst, — das soll offenbar nicht der Tod schlechtweg sein, sondern die rasend mordende Pest.

Trotz aller Vollkommenheit in der Ausführung gingen aber diese Darstellungen über die blosse Allegorie des Todes als einer

*) Dürers „Ritter, Tod und Teufel" (B. 98) ist natürlich überhaupt nicht zu den eigentlichen Todesbildern zu rechnen. Ferner bildet sein „Spaziergang" (B. 94) schon eine Ausnahme von der bezeichneten Darstellung und nähert sich der Holbeinschen Auffassung; denn das junge Paar im Vordergrunde ist schon ganz genrehaft ausgeführt, und der im Hintergrunde lauernde Tod dient nur dazu, der Scene eine düstere Stimmung zu verleihen.

übermenschlichen Macht nicht hinaus. Ganz anders bei Holbein, wo von einer solchen Allegorie überhaupt nicht die Rede ist, sondern der gewaltsame Tod mit aller Naturtreue als Ausgang eines kriegerischen Kampfes geschildert wird, wobei aber allerdings einem Mitwirkenden ein dämonischer, jedoch nur dem Beschauer kenntlicher Charakter verliehen und dadurch der geschilderte künstlerische Erfolg gesichert ist. Nirgends drängt sich ein Übermenschliches störend auf, alles geht so natürlich zu, dass ein Unbefangener auf einen allegorischen, lehrhaften Zweck gar nicht verfallen kann und nur den dämonischen Zug, die dramatische Stimmung des wirklichen Lebens empfindet. Die von Woltmann behauptete Ironie in dem gewaltsamen Tod des Ritters und des Kriegers — als Strafe für ihren gewaltthätigen Lebenswandel (s. oben) — kann ich um so weniger entdecken, als ich thatsächlich nichts natürlicher finde, als Krieger den rühmlichen Kriegertod sterben zu sehen. Und wie wenig die Holbeinschen Totengestalten auch in den besprochenen Kampfscenen schlechtweg als übernatürliche Todbringer aufzufassen sind, lehrt uns endlich der Trommler im Schlachtbilde. Weder kann seine dämonische Gestalt den Kriegern kenntlich sein, die ihm unbedenklich folgen, noch handelt er anders oder bewirkt etwas anderes als ein Trommler von Fleisch und Blut; er ist ausschliesslich ein künstlerischer Ausdruck für die Vorstellung, die sich wohl aussprechen, aber nicht unmittelbar malen lässt, dass der Krieger in der Schlacht dem Tode entgegengeht.

Nach denselben künstlerischen Grundsätzen verfuhr Holbein bei der Komposition der letzten Kampfscene im Bilde des Grafen. Die Wirklichkeit der Darstellung wird noch dadurch erhöht, dass die Ermordung des Grafen durch den aufständischen Bauern eine historische Thatsache wiedergiebt, wie denn solcher Bilder in jener Zeit noch manche entstanden. Die dämonische Totengestalt des Bauern hat hier auch nur die Bedeutung, die wirklichen Begebenheiten, die sich in den wilden Kämpfen ganzer Heere abspielten, auch in einem einzigen Paar wahrscheinlich erscheinen zu lassen. Durch das geschichtliche Moment ist aber auch dem Versuch, irgendwelche Tendenzen hineinzulegen, die Spitze abgebrochen. Unzweifelhaft kann nicht nur eine „demokratische Gesinnung", sondern ebensogut der fromme Glaube, dass die Geschichte der Menschen nur das Abbild einer höheren Gerechtigkeit sei, aus diesem Bilde herauslesen, dass

das Entsetzen und die Todesangst des Grafen vor dem ihn verfolgenden und mit schmählichem Tode bedrohenden Feinde eine furchtbare, aber gerechte Strafe sei für den vorausgegangenen Hochmut und die Hartherzigkeit des stolzen, herrschenden Adligen. Diese Moral haftet aber nicht an HOLBEINS Bilde, sondern hängt sich an die Geschichte selbst; jenes enthält nur die wunderbar einfach und doch grossartig eingekleidete geschichtliche Begebenheit.

Und damit kommen wir zur Zusammenfassung unserer Betrachtung dieser Bilder. Obgleich in ihnen der Todesvorgang so unmittelbar wie kaum sonst im ganzen Cyklus geschildert ist, sind sie doch nicht Todesbilder im gewöhnlichen Sinn. Nicht der abstrakte Gedanke des Todes und nicht die damit verbundenen moralischen Vorstellungen fesseln den Beschauer, sondern die packende Wirklichkeit des durch das drohende Ende dramatisch bewegten Lebens, was sich noch steigert, wenn diese Wirklichkeit eine historische ist. Es war die Kunst HOLBEINS, den Tod auch im „Totentanz“ durchweg als Lebensvorgang zu malen*).

Der König (8), der Herzog (13), der Fürsprech (19), der Ratsherr (20), die Nonne (24), das Saufgelage (42), die Gräfin (34), der Ackersmann (38).

Hier gehören die Totengestalten ebenfalls zur natürlichen Umgebung der Lebenden, sind aber nicht Vollstrecker des Todes wie in den Kämpfen; sie beteiligen sich vielmehr in natürlicher Weise an den Handlungen der Menschen und werden von ihnen als ihresgleichen behandelt. Sie sind daher als dämonische Wesen nur dem Beschauer kenntlich und bilden, indem der Todesgedanke völlig zurücktritt, eigentlich nur den wirksamen Kontrast im Treiben der Menschen.

Dies zeigt sich ganz besonders im Bilde des Fürsprechs (19), obgleich die Totengestalt sich ganz unverhüllt an einer Scene des alltäglichen Lebens beteiligt. Während der Fürsprech sich von einem Klienten bezahlen lässt, erscheint zwischen und hinter ihnen das Gerippe, um auch seinerseits einiges Geld in die Hand des Fürsprechs

*) Wie vollständig HOLBEIN in dieser Beziehung früher verkannt wurde, beweist die Bemerkung GRÜNEISENS, dass MANUELS Ordensritter den Ritter HOLBEINS weit übertreffe, weil er dem unabwendbaren Tode mit würdiger Ergebung entgegensehe, während der andere den vergeblichen Kampf versuche (No. 23, S. 98). Nun, gerade dieser Kampf hat uns gezeigt, dass es sich bei HOLBEIN gar nicht mehr um Totentanzbilder im alten Sinn handelt und folglich der Vergleich von vornherein hinfällig ist.

zu zählen wie der erste Klient. Das Stundenglas wird auch nicht dem Fürsprech entgegengehalten, sondern hinter seinem Rücken in die Höhe gehalten. Die Handlung dieser Gestalt ist trotz des nackten Totenkörpers und des Stundenglases so bezeichnend, dass die Nachahmung eines Klienten von keiner Seite bezweifelt wird. Die mit gefalteten Händen demütig flehende Jammergestalt im Hintergrunde kann gar nichts anderes bedeuten als einen Armen, der in Ermangelung der Mittel die Beihilfe des Fürsprechs entbehren muss, dessen Hartherzigkeit aus seinen Mienen und dem drohend gehobenen Stock deutlich redet.

Natürlich wird in diesem Bilde die Ungerechtigkeit in der Behandlung von Arm und Reich gegeisselt; keineswegs wird man aber alle sonstigen daran geknüpften Auslegungen billigen können. Hartherzig erschien der Fürsprech dem Volke in jener demokratisch bewegten Zeit wohl unter allen Umständen, auch wenn die bezeichnete Ungerechtigkeit vielleicht oft in äusseren Verhältnissen begründet war; wozu ihn aber noch zu einem verworfenen Menschen machen durch die im Bilde nichts weniger als anschaulich begründete Behauptung, dass er jenen Armen um Hab und Gut gebracht (Woltmann)? Was soll ferner der Tod als „Rächer der Unterdrückten" (v. Mechel) oder schlechtweg als „der Sünde Sold" (Schlotthauer) an dieser Stelle bedeuten? — Der letztere Ausdruck ist in der biblischen Erzählung vom Sündenfall am Platz, ganz allgemein gebraucht ist er mehr als trivial. Aber nicht nur diese moralischen Erwägungen sind hier ganz unpassend, sondern auch die ausdrückliche Hervorhebung der Todesmahnung überhaupt als des die ganze Situation beherrschenden Moments, wie es allerdings in den alten Totentänzen beabsichtigt war und auch wirksam hervortrat. In dem vorliegenden und den folgenden Bildern dagegen ist und bleibt das Wesentliche die Ausmalung einer Scene des alltäglichen Lebens, worin mit wenigen Zügen eine scharfe Satire gegen eine menschliche Unvollkommenheit, hier die Ungerechtigkeit und Hartherzigkeit durchgeführt ist. Die Totengestalt wirkt dabei ganz entschieden mit, indem sie an die Nichtigkeit alles menschlichen Treibens, daher auch jeder aus den verschiedenen Lastern hervorwachsenden Überhebung erinnert und dadurch ihre sittliche Blösse aufdeckt. In diesem Sinne ist aber die unverkennbare Todesdrohung, wozu der wirkliche Tod der alten Totentänze abgeschwächt ist, nicht mehr der Mittelpunkt, das Ziel,

sondern nur ein, wenngleich drastisches, so doch immerhin untergeordnetes Mittel der Darstellung eines eigentlichen Lebensvorgangs.

Der mit einem reichen Pelzrock bekleidete vornehme Ratsherr (20) steht im Gespräch mit einem Bürger, der auf die zwischen ihnen am Boden hingestreckte und sich halb erhebende Totengestalt, mit dem Stundenglase in der Hand, hinweist. Im Nacken des Ratsherrn sitzt eine kleine Teufelsfratze, mit einem Blasebalg in sein Ohr blasend; ein zerlumpter Armer sucht vergebens seine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. — Nach Mechel (No. 52) bläst der Teufel dem Ratsherrn böse Ratschläge ins Ohr, nach Woltmann verschliesst er ihm durch das Blasen das Ohr gegen die Klagen des Armen (s. Corrozet in den Lyoner Ausgaben). Diese letztere Auslegung ist mindestens sehr gesucht, diejenige von Mechel dagegen zutreffend, weil dasselbe Motiv in dem gleichen Sinn schon bei Dürer, in dessen Kupferstich „Der Müssiggang“ oder „Der Traum des Doktors“ (B. 76), vorkommt. Die Totengestalt wird aber von beiden Kommentatoren in gleicher Weise einfach auf den Tod bezogen, der aus der Erde emporsteigt (Mechel) oder mit einem: bis hierher und nicht weiter! — sich dem Ratsherrn in den Weg wirft, also sein unmittelbar bevorstehendes Ende ankündigt (Woltmann)*). Mechels Angabe ist aber ein willkürlicher Zusatz, der durch das Bild nicht veranlasst ist**); und andererseits ist die kraftlose Haltung unseres Knochenmannes für den gewaltigen Herrscher Tod ebenso unpassend wie seine geringschätzige Behandlung von seiten der Lebenden, denen er angeblich eben sein unwiderstehliches Halt gebietet. Beachtet man hingegen, dass der Bürger, der von den genannten Autoren ganz unnötigerweise zum „Vornehmen“ gestempelt wird, unverkennbar auf die liegende Gestalt zeigt und dass in dem sonst so ähnlichen vorigen Bilde derselbe Knochenmann zu den Mitwirkenden des ganzen Vorgangs gehört, so wird man geneigt sein, auch hier eine ähnliche Deutung anzuwenden. Das am Boden in hilfloser Lage befindliche Gerippe wäre alsdann ein elender Armer, dessen Klagen der Bürger, irgend ein Beamter, dem Ratsherrn vorträgt, der darauf, was eben der Teufel andeutet, in unfreundlichem Sinn entscheidet, sowie er

*) Nach Naumanns Ansicht starrt die Totengestalt ungeduldig auf die Sanduhr, ob sie nicht bald abgelaufen ist.

**) Das Aufsteigen des Todes aus der Erde kommt übrigens in anderen Todesbildern vor, z. B. in einem Basler Blatt von H. Baldung, der Tod und eine Frau (Photographie Braun).

auch den zweiten Armen überhört. Die Parallele zum vorigen Bilde mit allen weiteren Folgerungen liegt so sehr auf der Hand, dass sie nicht ausgeführt zu werden braucht; die bis zum Überdruss wiederholte Allegorie des abstrakten Todes wäre also wieder einmal beseitigt. — Die Totengestalt selbst ist übrigens im vorliegenden Blatte, im Gegensatz zu den guten anderen Figuren, misslungen, besonders in der Lithographie.

Die Scene mit dem Herzog (13) ist nicht ganz so klar. Er wird von einer armen Frau, die ihr notdürftig bekleidetes Kind an der Hand führt, um eine Gabe angefleht, wehrt sie aber mit beiden Händen ab und wendet sich verdriesslich zu seinem Gefolge. Da erhebt sich hinter der Frau die Totengestalt und streckt beide Arme nach dem hartherzigen Fürsten aus. Nach der bisherigen Auffassung soll dies natürlich der sein Opfer packende Tod sein. Ich vermisse aber in dieser Bewegung die Sicherheit und selbst Brutalität, mit der diese Gestalten, wo sie als wirkliche Todesboten auftreten, z. B. im Alphabet, ihre Opfer packen, und ferner den Ausdruck des Schreckens oder überhaupt irgend einer Aufregung über den Überfall bei den Anwesenden (vgl. 11, 12, 14, 15, 16, 23, 29, 30, 32, 39). Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass die Gestalt, die, ohne sich von ihrem Platz zu rühren, bloss vorgebeugt jene Bewegung ausführt, damit nur eine zudringliche Bitte andeutet und sich als Begleiter der armen Frau darstellen soll, gerade so wie die Totengestalt beim Ratsherrn sich dem vergeblich bittenden Armen anschliesst. Im übrigen ist die ganze Gruppe vorzüglich; das Bild des Herzogs im Alphabet hat mit dem vorliegenden gar keinen Zusammenhang.

Auf die Ungerechtigkeit und Hartherzigkeit folgen noch zwei Laster. Erstens die Sittenlosigkeit der jungen Nonne (24), die vor dem Altar kniend sich nach dem Jüngling umsieht, der auf ihrem Bette sitzt und die Laute spielt, während eine weibliche Totengestalt, durch Kapuze und Skapulier ebenfalls als Nonne gekennzeichnet, sich an einer auf dem Altar brennenden Kerze zu schaffen macht. Massmann erblickt in diesem Bilde die Allegorie einer Nonne, die an ihren irdischen Jugendgeliebten zurückdenkt (No. 48, S. 75), und Woltmann sieht wieder darin, dass die leichenhafte Alte angeblich das Licht auslöscht, eine symbolische Handlung, nämlich die Andeutung des bevorstehenden Todes. Beides ist aber für Holbein

viel zu sentimental und gesucht; es ist ihm gewiss so wenig eingefallen, mit dem Lautenspieler nur ein Traumgesicht wiederzugeben, wie die Geschmacklosigkeit zu begehen, dass er die angebliche Todesfigur noch ein Symbol des Todes ausführen liess. Auch kann es einem unbefangenen Beobachter nicht entgehen, dass die alte Nonne, indem sie mit gekrümmten Fingern nach dem Docht des Lichtes fasst, wohl kaum die Absicht haben kann, es auszulöschen, sondern nur es, wie man sagt, zu „putzen“. So entfällt auch jede positive Handhabe, in dem Bilde etwas anderes zu sehen als eine durchaus realistische Schilderung zeitgenössischen Lebens, wobei die Nebenfigur der alten Nonne mit dem Totenleib keine andere Rolle spielt als die Totengestalten in den vorigen Bildern.

Das Bild 42, die Säufer, ist ein Seitenstück zu den noch zu besprechenden Spielern, aber eine mehr wüste als packende Scene, aus der weniger Leidenschaft als rohe Lust spricht. Auch da greift die Totengestalt thätig ein, was sie aber thut, dass sie nämlich einem Genossen, dessen Kopf sie an den Haaren zurückreisst, unter dem Beifall der anderen Saufkumpane aus einem Kruge Wein in den offenen Mund giesst, das ist kein tödlicher Angriff, sondern bloss ein roher, in solchen Kreisen wohl nicht ungewöhnlicher Scherz, wie es auch andere Bilder jener Zeit bezeugen*). Das Ganze schildert eben nur mit drastischer Wahrheit die Roheit eines Saufgelages; von einer Todesscene (Schlotthauer) kann ich nichts entdecken. Für das erstere spricht auch die Behandlung desselben Motivs im Alphabet (S. 190), mit dem Unterschied, dass es sich dort nur um einen Trunkenen in der ganzen Scene handelt und dass daher die widerlichen Zuthaten des Bildes im grossen Totentanz fehlen.

Das Bild des Königs (8) ist wohl am häufigsten interpretiert worden. Bekanntlich hat zuerst Massmann behauptet, dass dieser König nach seinen Gesichtszügen und seiner Tracht ein Bildnis Franz' I. von Frankreich sei (Schlotthauersche Ausgabe S. 74); Woltmann vergleicht es sogar mit Tizians Porträt desselben Königs im Louvre (No. 78, S. 271). Wie dem auch sei, so ist doch dieses oft beschriebene Holbeinsche Bild recht ungenau studiert worden. — Der König sitzt unter dem Baldachin an einer reich besetzten Tafel, umgeben von zahlreicher Dienerschaft, darunter die Totengestalt, die

*) In dem „Directorium Statuum, Strassburg 1490“ ist dasselbe in einer Säuferscene der „Schelmenzunft“ dargestellt.

an der Bedienung teilnimmt. Da heisst es nun, der Tod kredenze dem König den Wein (Grüneisen), er schenke ihm den tödlichen Abschiedstrunk ein (Wackernagel), er fülle ihm die Schale (Woltmann) oder gar den Pokal (Wessely); Massmann spricht sogar von den jammernden Männern des Volks, die vor dem Könige stehen und deren Thränen sich in den „Wehebecher des Todes“ mischen (Schlotthauer, S. 19). Offenbar hat Massmann die Ärmelwülste des Dieners, der hinter dem Toten steht, mit einer die Thränen abwischenden Hand verwechselt. In der That hebt aber die rechte Hand dieses Dieners den Krug und schenkt daraus in die Schüssel ein, die der Tote auf seiner flachen Linken hält, während er mit der Rechten den Deckel abgehoben hat. Auch reicht er die Schüssel keineswegs dem König, sondern dieser hat sie mit ausgestrecktem Arm selbst ergriffen. Das Versehen aller Beobachter erklärt sich daraus, dass die den Krug hebende Hand nach ihrer Haltung auch dem Toten angehören könnte. Sie ist aber nicht mager, knochig wie seine Linke, sondern voll, fleischig; und auf der anderen Seite kann die dürre Hand, die den Deckel hält, nach ihrer Lage nicht diejenige des Dieners, sondern nur des Toten Rechte sein*). Durch diese Feststellung ändert sich also die Situation vollständig: die Totengestalt schenkt weder ein noch kredenzt sie, vielmehr hilft sie nur dem eigentlichen Mundschenk, wenn es sich überhaupt um einen Trunk handelt. Dazu scheint mir aber die Schüssel als Trinkgeschirr schlecht zu passen; und da der König gleichzeitig in der Rechten ein zusammengelegtes Tuch, ähnlich einem Handtuch hält, so dürfte hier die Handwaschung nach beendetem Mahl dargestellt sein. Damit fallen aber alle jene Konjunkturen des Todestrunks. Auch die Auffassung, dass der König „mitten im eitlen, irdischen Genuss — im unedlen Fressen und Saufen, sagt Massmann — vom Verhängnis ereilt“ werde (Woltmann), kann ich nicht teilen; von dem aktuellen Tod kann in unserem Bild nach dem Gesagten nicht die Rede sein, und der unleugbare Gegensatz des tafelnden Königs zu dem würdig amtierenden Kaiser dürfte genügend hervorgehoben sein, wenn man von dem ersteren nur das angiebt, was das Bild zeigt, nämlich die prunkvolle Lebensweise.

---

*) Der Zeichner der Laybacher Ausgabe des Holbeinschen Totentanzes (No. 69) löste den Zweifel sehr einfach, indem er dem Toten eine andere Stellung gab und ihn dann ganz unverkennbar den Krug halten liess, während der Diener ganz verdeckt wurde. Ebenso verfuhr der Maler in Chur (s. Vögelin, No. 71).

In dieser Darstellung, in der vollkommenen Ausführung eines Zeit- und Genrebildes, in das die mitthätige Totengestalt nur den dämonischen Zug hineinträgt, beruht der Hauptwert unseres Bildes. Und nichts kann dies besser kennzeichnen als der Vergleich mit einer ähnlichen und damit offenbar in Zusammenhang stehenden Zeichnung Baldungs, worin der Tod mit vorgehaltenem Stundenglas vor den in Gesellschaft tafelnden Fürsten tritt, der entsetzt zurückfährt (s. No. 67). Dies wäre das richtige Todesbild, auf das die moralischen Bemerkungen Massmanns und Woltmanns allenfalls gepasst hätten, die Holbein gegenüber so wenig angebracht sind. Sollte die Baldungsche Zeichnung älter sein und Holbein das Motiv der Königstafel entlehnt haben, so müsste man um so mehr bewundern, dass er sich durch das sonst gut gezeichnete Vorbild nicht zu trivialer Wiederholung verleiten liess; war umgekehrt Baldung der Nachahmer, so lieferte dies ein Zeugnis, dass auch Holbeins Zeitgenossen sein Werk nur im Sinn der populären Todesbilder zu interpretieren wussten, nicht anders wie ihre Nachkommen nach mehr als 300 Jahren.

Die „Gräfin" lautet in der ersten Ausgabe die Überschrift eines innerlich verwandten Bildes (34). Sie lässt sich von zwei Personen beim Ankleiden helfen; eine ältere Frau reicht ihr ein festliches Oberkleid und die Totengestalt legt ihr ein Halsband um, das aber aus Totenknochen besteht. Auch diese Darstellung soll nach der Ansicht von Grüneisen und Mechel (denen sich auch Burckhardt anschliesst, No. 4, S. 64) eine menschliche Schwäche geisseln, die Eitelkeit und Putzsucht des Weibes. Ich folge aber dieses Mal der Auslegung Schuberts, der die Gräfin zwanglos und passend eine Braut nennt. Indem die dämonische Totengestalt die Braut zur Hochzeit schmücken hilft, wird ein tragischer Ton angeschlagen, der unbedingt anmutender ist als jene schale Sittenpredigt gegen die Putzsucht.

In ähnlicher Weise als Stimmungsbild wirkt das Blatt mit dem Ackersmann (38). In stiller Abendstunde pflügt er sein Feld; mit der sinkenden Sonne winkt ihm das Ende der Tagesarbeit und die Ruhe in seinem Heim, das freundlich aus dem Mittelgrunde auftaucht. Aber der Treiber, der neben den vorderen Pferden des Viergespanns mit geschwungener Peitsche einherspringt, ist die uns bekannte Totengestalt; vom Sinken des Tages, von der Abendruhe

lenkt sie unsere Gedanken zum Ende des Lebens und zur ewigen Ruhe. Sie steigert die Abendstimmung ins Wehmütige, von einem wirklichen Tode sehe ich aber nichts. WOLTMANN spricht freilich vom Tode, der den Ackersmann am Pfluge trifft und ihm seine Pferde antreibt, d. h. mitten in dessen Leben hineinbricht, um es ihm zu nehmen. Diese Auslegung ist aber offenbar unrichtig. Ein Viergespann vor dem Pfluge könnte ohne Treiber gar nicht gelenkt werden; folglich hat der Tod den Ackerer nicht aufgesucht oder unversehens überfallen, sondern dessen gewöhnlicher Begleiter verwandelt sich für den Beschauer in die Totengestalt und ruft dadurch jene Stimmung hervor, ohne dass ein wirklicher Tod sich uns aufdringlich darstellt*). Wer möchte unter solchen Umständen noch glauben, dass diese echte Dichtung nicht beabsichtigt war und HOLBEIN vielmehr die „demokratische“ Gesinnung seiner Zeit zum Ausdruck bringen wollte, indem er den Bauer im Gegensatz zu den von der „Rache Gottes“ hingerafften vornehmen Sündern ruhig sterben lässt, als sei der Tod ihm eine Wohlthat (vgl. S. 229).

Der Papst (6), der Kaiser (7), der Richter (18), der Prediger (21).

Wieder anders treten die Totengestalten in diesen vier Bildern auf. Sie greifen nicht mehr in menschlich natürlicher Weise in das Leben ein, ja sie bleiben den Menschen offenbar ganz unsichtbar. Daher erscheinen sie auch wie Visionen — nicht gerade zum Vorteil der Bilder.

Ich nenne hier zuerst die Bilder des Papstes (6) und des Kaisers (7), historische Darstellungen mit weitestem Inhalt und Ausblick im kleinsten Rahmen. Beide sind gleicherweise thronend, in Ausübung höchster Herrscherthätigkeit dargestellt; der Papst nimmt in Gegenwart der geistlichen Würdenträger die Krönung eines vor ihm knienden Kaisers vor, der Kaiser, angeblich mit den Gesichtszügen Maximilians I. (MASSMANN)**), hält Gericht, schützt den vor ihm

*) Dies war den früheren Nachahmern HOLBEINS eben nicht recht. Deshalb wurde auch das Stundenglas, das HOLBEIN dem Toten unauffällig um den Hals hing, in der Laybacher Ausgabe vorn und recht sichtbar auf den Pflug gestellt.

**) Den thronenden Kaiser mit der vor ihm knienden Person finde ich schon in den Heures von 1507. Die Gesichtszüge Maximilians, so wie sie uns durch DÜRER bekannt sind, kann ich im HOLBEINschen Holzschnitt nicht wiedererkennen. Dagegen ist dieses Profil beinahe identisch mit demjenigen des Königs im Berner Totentanz, den HOLBEIN ja nachweislich gekannt und benutzt hat (S. 190). Dieses Berner Königsbild soll aber das Porträt von MANUELS Schwiegervater sein (No. 46).

knienden Armen in seinem Recht und straft dessen vornehmen Bedrücker. Hinter beiden Herrschern erhebt sich die Totengestalt; den Papst umfasst sie, wie um ihn fortzuziehen, dem Kaiser scheint sie die Krone abreissen zu wollen. In keiner Weise greifen sie aber in die Handlung ein oder illustrieren den wirklichen Tod eines Papstes oder des Kaisers inmitten ihrer höchsten Repräsentation, was schon das historische Gepräge der Bilder empfindlich beeinträchtigen würde.

Auch hier ist Woltmann anderer Ansicht. „Der Tod weiss, wie er jeglichen Menschen am besten trifft. Auf dem Gipfel seiner Vermessenheit packt er den Papst.“ „Der Kaiser dagegen hat sein Haus bestellt, als es zu Ende geht. Auch er thront im vollen Ornat, von seinen Räten umgeben, aber er übt sein Amt in würdigster Art.“ — Unzweifelhaft hat Holbein beide Herrscher ungleich behandelt, indem er dem Triumph der Herrschsucht des Papstes — „Gipfel der Vermessenheit“ dürfte schwerlich jemand für den sachlich richtigen Ausdruck für eine vom Papst vollzogene Kaiserkrönung halten — die Gerechtigkeitsliebe und -pflege des Kaisers gegenüberstellte. Ebenso gewiss hat er aber durch nichts angedeutet, dass er dabei dem von Woltmann ausgesprochenen Gedanken folgte, der das Auftreten des Todes zu dem verschiedenen Charakter und Handeln der beiden Herrscher in eine bestimmte Beziehung bringt. Dies kann nämlich nach Woltmanns sonstigen Auslassungen nur heissen, dass der Tod als eine Strafe des Himmels über den Papst mitten in seinem Frevel hereinbricht, den gerechten Kaiser aber friedlich von seiner Lebensbürde befreit. Was zeigen jedoch in Wirklichkeit Holbeins Bilder? — Unbemerkt ist die Totengestalt dem greisen Papste genaht und sucht ihn sanft fortzuziehen, nachdem er eben mit der Kaiserkrönung das stolzeste Ziel seines Lebens erreicht hat; rauh und verletzend fasst sie dagegen den Kaiser an, der sich uns in der edelsten Ausübung seines Herrscheramts darstellt. Wo bleibt da die verkündete Moral? —

Etwas anderes ist es, dass auf dem Papstbilde noch zwei Teufelsfratzen angebracht sind, von denen die eine mit einer Bulle in den Händen in der Luft schwebt, die andere hinter dem Thronhimmel lauert — wie Woltmann meint, um die Seele des Papstes in Empfang zu nehmen. Abgesehen von dieser mindestens sehr unsicheren

Deutung*) ist es doch leicht verständlich, dass ein Anhänger der Reformation, wie es Holbein war, zu jener Zeit Papstbilder mit Teufelsfratzen verzierte, — ein damals ganz gewöhnlicher Ausdruck des derben, religiösen Eifers, womit aber natürlich nicht ohne weiteres die Vorstellung des wirklichen Todes verknüpft war. Jedenfalls haben solche Arabesken — und dies ist der Kernpunkt der ganzen Diskussion — ebensowenig wie der im Papstbilde angedeutete Tod eine notwendige Beziehung zu der im ersteren dargestellten bedeutsamen Scene, gerade so wenig wie der Tod des Kaisers mit seinem gerechten Thun in Zusammenhang steht.

Das Papstbild schildert keinen Vorgang des gewöhnlichen Lebens, aber auch keine bestimmte historische Begebenheit; vielmehr hat Holbein für seine Zeit mit wunderbarem Geschick denjenigen Moment aus dem Leben vieler Päpste herausgegriffen und zur Darstellung gebracht, worin die Hauptmotive der mittelalterlichen Geschichte am anschaulichsten hervortreten, und so mit den beschränktesten Mitteln ein grossartig historisches Bild geschaffen, in demselben Sinne wie das Bild des Grafen. Es illustriert in einem wirklichen Einzelvorgange die Weltbegebenheiten einer ganzen Periode. — Zweifellos ist das Kaiserbild als ein Seitenstück gedacht; es entbehrt aber durchaus dasselbe historische Gepräge und ist in dieser Beziehung geradezu recht schwächlich zu nennen. Die überaus lebendige und daher leicht verständliche Schilderung eines gerechten kaiserlichen Richters hat doch mit der historischen Bedeutung des mittelalterlichen oder selbst zeitgenössischen Kaisertums herzlich wenig zu thun; um so weniger, als dieses auf dem vorhergehenden Bilde bei der Kaiserkrönung sich ganz anders darstellt. So bleibt in der That

---

*) Der die Seele empfangende Teufel ist allerdings eine sehr gewöhnliche Darstellung des Mittelalters, jedoch nur in wirklichen Sterbescenen (vgl. Geffken No. 21, ferner die späteren Ausgaben der Danse macabre u. a. m.). Später gewann die Verbindung von Tod und Teufel eine andere Bedeutung, wofür das bekannteste Beispiel Dürers berühmter Stich: Ritter, Tod und Teufel ist. Für unseren Fall passender ist eine Darstellung von L. Cranach d. J. aus etwas späterer Zeit: Adam im Paradiese von einer Totengestalt und einem hundeartigen Teufel getrieben (von Frimmel citiert, wohl identisch mit dem schon von Goethe besprochenen Leipziger Gemälde). Natürlich kann da nicht der wirkliche Tod Adams gemeint sein und daher auch der Teufel nicht dessen Seele holen wollen; beide Gestalten dienen nur dazu, den Eindruck des Schrecklichen hervorzurufen oder zu verstärken. Wenn wir nun in Holbeins Alphabet den Papst (B) ebenfalls ausser von zwei Totengestalten von einem hundeartigen Teufel angefallen sehen, so scheint mir auch eine ähnliche Deutung dieser Figur ganz natürlich und den Vorzug vor jeder anderen zu verdienen. Unter diesen Umständen wird man noch weniger geneigt sein, die passive und mehr dekorative Figur im späteren Papstbilde im Sinne Woltmanns zu interpretieren.

nichts übrig, als im Kaiserbilde eine dem Andenken an den damals schon verstorbenen Maximilian gewidmete Huldigung zu erblicken; dadurch wird aber der wirksame Gegensatz zu dem eminent historischen Papstbilde hinfällig. Ich finde dies auch ganz begreiflich, da Holbein die einzelnen Totentanzbilder weniger nach allgemeinen Überlegungen als nach augenblicklicher Eingebung schuf, und da andererseits das malerische Motiv des Kaiserbildes, wie bemerkt, einer von ihm mehrfach benutzten Quelle entlehnt, die Beziehung auf Maximilian aber vielleicht durch die Verherrlichungen dieses Kaisers in den bekannten Holzschnitten Dürers und Burckmairs angeregt ist.

Das improvisatorische Vorgehen Holbeins erklärt denn auch die weiteren Zuthaten des Papst- und des Kaiserbildes. Für beide hatte er Scenen konzipiert, worin ein passender Platz für die Totengestalten nicht vorgesehen und überhaupt nicht vorhanden war; eine tragische oder dämonische Wirkung war für das Kaiserbild schon durch seine Tendenz und für das Papstbild dadurch ausgeschlossen, dass darin kein individuell menschlicher Vorgang, sondern ein Stück Weltgeschichte zur Darstellung kam. Nur die äussere Nötigung, den Totentanzcharakter zu markieren, veranlasste Holbein zur Einfügung der rein allegorischen, visionären Erscheinungen, die daher den allgemeinen Eindruck eher abschwächen als fördern. Dies bestätigt auch die zweite Totenfigur im Papstbilde, die hinter dem Kardinal stehend ihn in der Tracht nachäfft, sonst aber ganz passiv und um so überflüssiger erscheint, als der Kardinal im Totentanz eine besondere Darstellung erfuhr. Noch weniger angebracht sind natürlich die schon erläuterten teuflischen Arabesken im Papstbilde; als Ausfluss des damaligen Parteieifers kann man sie einem Holbein zu gute halten, damit sollte aber auch der Symbolik genug sein.

Fassen wir unser Urteil zusammen. Im Papst- und im Kaiserbilde sind die Totengestalten eine rein äusserliche Zuthat, die dem eigentlichen und bedeutsamen Inhalt der Bilder sich gar nicht anpassen liess. Holbein kam zu diesem Zwiespalt, weil er bei seinem Streben, die zeitgenössische Geschichte im weitesten Sinne künstlerisch zu schildern, die Grenzen verkannte, die einer Benutzung der Totentanzidee für jenen Zweck gezogen sind. So bleibt die Motivierung der beiden Blätter als Totentanzbilder mit die schwächste in der ganzen Reihe, während sie im übrigen zu den vorzüglichsten

Darstellungen HOLBEINS gehören. Dies wurde übersehen, weil man durchaus jedes Blatt als Todesbild begreifen und bewundern wollte und nicht einsah, dass der alte Totentanz unter HOLBEINS Händen in dem Masse verschwand, als er zu einer Zeitgeschichte und einem selbständigen Kunstwerke auswuchs.

Ob die Totengestalt in 21 eine ähnliche Rolle spielt wie in Blatt 6 und 7, ist mir freilich zweifelhaft. Hinter dem Prediger, der von der Kanzel herab zur Gemeinde redet, wird ein Gerippe mit einer Stola sichtbar, das irgend einen Gegenstand lässig in die Höhe hält. — Hören wir darüber zunächst wieder WOLTMANN. Die Gleissnerei des Predigers spreche deutlich aus seinen Gebärden, und der Tod hebe eine Kinnlade in die Höhe, um ihn niederzuschlagen, noch ehe er Amen gesagt hat. Die Gleissnerei ist aber wiederum nicht im Bilde, bloss in dem später beigefügten Bibelspruch zu finden, und die angebliche Absicht des Gerippes, den Prediger niederzuschlagen, verträgt sich schlecht mit seiner den Geistlichen bezeichnenden Stola und mit der lässigen Armhaltung. Die vermeintliche Kinnlade endlich hat mit einer solchen nicht die geringste Ähnlichkeit und bleibt zunächst ein völlig unkenntlicher Gegenstand*). Dürfte man aber darin doch irgend einen Knochen vermuten, so liegt eine ganz andere Auslegung als die WOLTMANNsche sehr nahe. Nach einem älteren französischen Schriftsteller liess einst ein predigender Mönch einen jungen, hinter ihm stehenden Kleriker von Zeit zu Zeit einen Totenkopf in die Höhe heben, um seinen ermahnenden Worten grösseren Nachdruck zu verleihen (LANGLOIS I, 156), sowie ja auch der Prediger des Berner Gemäldes einen Totenkopf in der Hand hält. War jene Veranstaltung etwa schon im 15. und 16. Jahrhundert üblich, so hätte HOLBEIN zweifellos mit sehr glücklichem Griff gerade eine solche Scene gewählt, wobei der Totenkopf durch irgend einen anderen Skelettteil ersetzt war, und die Totengestalt, wie so oft in diesem Cyklus, ohne jede Beziehung zu einem bestimmten, unmittelbaren Tode, als eine der mithandelnden Personen, hier als irgend ein Geistlicher erscheint. — Wie dem auch sei, der Hauptwert des ganzen Bildes liegt in

*) Weshalb er auch bei den Kopisten verschiedene Wandlungen erfahren hat. Die Laybacher Ausgabe hat ihn einfach beseitigt, in den MECHELschen Holzschnitten (No. 51) hält der Tote ein Spruchband, in den MECHELschen Stichen (No. 52) ein willkürlich abgeändertes Stück, das MECHEL selbst für einen Totenknochen erklärt.

der prächtig wahren Kirchenscene mit den köstlichen verschiedenen Typen der Andächtigen und nicht in dem Dreinschlagen des Todes gegen Missethäter.

Nicht misszuverstehen ist hingegen das ähnliche Bild des ungerechten Richters (18). Während er sich von einem Wohlhabenden bestechen lässt und vielleicht gegen den daneben stehenden armen Mann entscheidet, dessen ganze Haltung Niedergeschlagenheit verrät, hat sich, von niemand bemerkt, eine Totenfigur hinter den Stuhl des Richters geschwungen und sucht ihm den Stab, das Zeichen seiner Würde, zu entwinden. An die Stola auf dem vorigen Bilde erinnert hier ein Attribut des Toten, das bisher niemand beachtet zu haben scheint und das daher in den Kopien meist fehlt: der eiserne Halsring und die von ihm über den Rücken hinabhängende Kette, wie solche damals von Gefangenen getragen wurden. Wahrscheinlich ist dies ein Hinweis auf die von demselben Richter unschuldig verurteilten Gefangenen. — Mienen und Haltung der Beteiligten sind wiederum ganz ausgezeichnet.

Es ist natürlich kein Zufall, dass in den vier zuletzt besprochenen Bildern die Hauptpersonen sich auf erhöhtem Sitze befinden, was sonst nicht vorkommt, und die Toten hinter ihnen auftauchen; dadurch werden sie eben von der eigentlichen Handlung ausgeschlossen und zu visionären Nebenfiguren bestimmt — doch wahrscheinlich mit Ausnahme des Gerippes auf dem Predigerbilde.

Der Pfarrer (22), der Arzt (26), der Sterndeuter (27), der Schiffsmann (30), die Edelfrau (35), die Spieler (41), der Räuber (44), der Blinde (45), der Kärrner (46), der elende Sieche (47).

Diese letzte Gruppe umfasst alle diejenigen Bilder, die sich in keine der vorigen Kategorien einreihen lassen und auch keine gemeinsamen Merkmale haben. Im allgemeinen entfernen sie sich am weitesten vom eigentlichen Totentanz und zeigen die reifsten Schöpfungen Holbeins auf diesem Gebiet.

Als erstes nenne ich hier ein Bild, dessen Gegenstand noch dem alten Basler Totentanz entnommen ist: der Tod als Führer des blinden Bettlers (45). Im Grossbasler Cyklus nimmt der Tote dem Blinden unmittelbar vor dem offenen Grabe den stützenden Stab und zerschneidet die Leine, an der der treue Hund seinen blinden Herrn leitete. Bei Holbein deutet nichts in gleicher Weise

das unmittelbare Ende oder überhaupt den Zwang des Todes an; die Totengestalt zerrt bloss als verräterischer Führer den gutgläubig vertrauenden Blinden über Stock und Stein, so dass der Beschauer ein durch Bosheit und Verräterei herbeigeführtes Unglück, aber nicht den Tod schlechtweg voraussieht. Man wird dabei unwillkürlich an das berühmte Bild P. Breughels des Älteren in Neapel erinnert: die Blinden, die sich vom Lahmen führen lassen und dabei zu Fall kommen. Der Unterschied ist nur der, dass in diesem Gemälde die Ironie erheiternd wirkt, bei Holbein aber grausam genannt werden muss. In dieser immerhin packenden Ironie erschöpft sich der Inhalt unseres Bildes, und es muss genügen, gerade durch jenen Vergleich festzustellen, dass auch hier die dämonische Totengestalt nur dazu dient, den Eindruck der Scene zu verstärken, wobei der Künstler freilich nicht daran dachte, dass die für ihn so oft in Anspruch genommene höhere Gerechtigkeit, das sittliche Moment dadurch arg Schiffbruch leidet.

Der Tote gehört nicht gerade zu den besten Gestalten seiner Art, denn trotz des vorzüglichen Kopfs und der trefflichen Haltung wird er durch die am Becken recht unnatürlich heraushängenden Eingeweide entstellt. Der ängstlich tappende Blinde ist dagegen meisterhaft gezeichnet. Das Missverhältnis zwischen den Händen des Lebenden und des Toten, das sich merkwürdigerweise durch die ganze Reihe wiederholt, ist hier besonders auffällig. — Die Landschaft steht in erster Reihe mit derjenigen von 4, 12, 33, 37.

Der Räuber (44) hat im Walde das schwer beladene Marktweib überfallen und sucht ihm den Korb, den es auf dem Kopfe trägt, zu entreissen; von hinten her hat ihn aber die Totengestalt gepackt, um ihn in entgegengesetzter Richtung fortzuziehen. Wer in Holbeins Totentanz Erbauung sucht, mag auch in diesem Bilde nichts weiter finden, als dass „der Tod den Sünder, welcher keine irdische Strafe fürchtet, mitten im Frevel ergreift", als ein Vollstrecker der „Rache Gottes". Auch soll gar nicht in Abrede gestellt werden, dass der Totentanz in seiner Eigenschaft als Volksbuch vielfach in solcher Richtung gewirkt hat. Es fragt sich nur, ob der Künstler Holbein sich bei seinen Schöpfungen auf diesen populär-kirchlichen Standpunkt stellte; und da bin ich durchaus Woltmanns Ansicht, dass er sich davon freihielt (s. o., S. 228) und muss daher jene eben citierte moralisierende Analyse verwerfen, die derselbe Woltmann,

in eigentümlichem Widerspruch zu jenem Satze zum besten gab. Ich kann es mir versagen, auf diesen Widerspruch näher einzugehen, da es schon genügt, die Vorfrage zu erörtern, ob denn der aktuelle Tod des Räubers in unserem Bilde so dargestellt ist, dass er zum Angelpunkt der ganzen Scene würde. Ich sehe nun in der Handlung des Toten keineswegs den tödlichen Griff eines übermenschlichen Wesens, sondern nur die ganz natürliche Bewegung einer Person, die den Räuber bloss von seinem Opfer fortreissen, dieses also befreien will, das viel eher mit dem Tode bedroht erscheint. Ob das dämonische „Gerippe" auch den darauf folgenden Tod des Räubers bedeuten soll, ist dabei ganz gleichgültig, weil für das eigentliche, künstlerische Verständnis des Bildes das Sichtbare zunächst allein massgebend ist; dieses zeigt uns aber, dass die Scene des räuberischen Überfalls dadurch die wirksamste und befriedigendste, malerische und dramatische Erweiterung erfährt, dass dem Räuber ein Widersacher ersteht. Beim Anblick dieser drei Gestalten, die mit dem Ausdruck gleich starker, aber grundverschiedener Leidenschaft — Angst, Raublust, Rache — zu einer wild bewegten und doch prächtig gefügten Gruppe eng verbunden sind, wird ein Vorurteilsfreier über dem ästhetischen Genuss gar nicht auf den Gedanken verfallen, dass hier allen Frevlern eine Warnung vor dem ihnen drohenden schreckensvollen Ende zugerufen werden sollte. Freilich ist jener ästhetische Genuss, verstärkt durch die köstliche Realität aller Bildungen, nicht das einzige, was uns in unserem Bilde anspricht. Wer könnte daneben die echt Holbeinsche Ironie übersehen, dass die dämonische Gestalt, die man als Bild des Todbringers aufzufassen gewohnt ist, gerade einen drohenden Tod abzuwenden sich bemüht, gewissermassen der „Tod" als Erretter vom Tode. Es ist überflüssig, den Unterschied dieser Ironie von der vorhin erwähnten Moral zu erläutern. Jedenfalls lässt kein anderes Blatt, worin die Totengestalt ebenso gewaltthätig in die Handlung eingreift, den Eindruck des eigentlichen Todbringers so sehr zurücktreten, wie das vorliegende.

Das Blatt 35 führt die Überschrift „die Edelfrau"; thatsächlich zeigt es statt einer Hauptperson ein junges Paar vornehmen Standes, weshalb der Titel „Neuvermählte" (Mechel) passender ist. Man glaubt zuerst eine gewöhnliche Totentanzscene vor sich zu haben; bei näherem Zusehen offenbart sie aber doch den modernen Geist Holbeins. Ein Edelmann führt seine junge Gattin im traulichen

Gespräch an den Hand, vor ihnen tanzt der grinsende „Tod“, wild die Trommel schlagend. Die in den Lyoner Ausgaben gewählte Bibelstelle: „Dich und mich trennt nur der Tod“ — passt dieses Mal ausnahmsweise, und zwar als Ausspruch des zärtlich redenden Gatten*). So viel ist sicher, dass hier nicht der Tod einer bestimmten Person, etwa der Edelfrau, angedeutet ist und dass daher auch der Tanz der Totengestalt nur äusserlich an die alten Totentänze erinnert. Denken wir sie uns dem jungen Paar auf dem Gange zur Hochzeit oder zum Brautgemach voranschreitend, so liegt darin nur die Drohung des tragischen Schicksals, das die eben erst glücklich Vereinten frühe und jäh trennen wird. Zweifellos liegt im Gegenstande eine Reminiscenz an den Jüngling und die Jungfrau der alten Totentänze. Wieviel geistreicher ist aber die Darstellung Holbeins, der die Totengestalt als Kontrast nicht nur zur Jugend, sondern auch zu ihrem höchsten Glück benutzte; und mit wie geringer Abänderung erreichte er seinen Zweck: durch die blosse Vereinigung beider Bilder in eins, wodurch auch die Wiederholung der stereotypen Scenen der alten Totentänze, die Abholung der Lebenden durch die Todesboten, vermieden wurde und die Todesahnung nur dazu diente, das Leben voller, tiefer zu empfinden.

Dass Holbein thatsächlich auf diesem Wege zur Konception des besprochenen Bildes gelangte, beweist er selbst durch die schon erwähnten beiden Bilder der Braut und des Bräutigams (s. o. S. 192, 193), die denselben Gegenstand eben nach dem alten Muster behandeln (Taf. IX)**). Schon Rumohr (No. 60 S. 54) erklärte sie für die ältesten Totentanzbilder Holbeins, die er unmittelbar unter dem Einfluss der alten Totentänze zeichnete. Ich kann dies nur bestätigen, da die Auffassung in beiden Scenen ganz die alte ist: die weinende Braut und der Bräutigam werden von den Toten einfach fortgeführt, und selbst der im ersteren Bilde hinzugefügte Spielmann erweitert nicht etwa die Handlung, sondern kennzeichnet nur das

---

*) Woltmann legt diese Worte im Widerspruch zum Bilde der Frau in den Mund.

**) Woltmann nennt als Vorbilder „l'amoureux“ und „la jeune mariée“ der Danse macabre; näher liegt aber doch der Vergleich mit dem Jüngling und der Jungfrau des Basler Totentanzes, besonders da Woltmann in der Totengestalt des Bräutigams eine Reminiscenz an den Toten des Ritters in Gross-Basel sieht. Die Hautlappen an den Beinen dieses Toten hätten, meint er, das Motiv für die durchgetanzten Stiefel der Holbeinschen Totengestalt abgegeben. Dieser allzu kühne Vergleich ist aber überflüssig, da ein gestiefelter Toter bereits beim Bürger des „Dotendantzes“ und beim Nar es Holbeinschen Alphabets vorkommt.

Hochzeitsfest, worauf schon die Brautkrone des Mädchens hinweist. Die vollkommene Tanzstellung des Toten der Braut ist übrigens nach dem Berner Bilde der Kaiserin kopiert. Wenn aber HOLBEIN denselben Gegenstand zweimal zeichnete, zuerst mit enger Anlehnung an die alten Vorbilder, dann in wesentlich vervollkommneter Auffassung, so sollte die letztere Zeichnung offenbar die zwei ersteren, wenig befriedigenden Entwürfe ersetzen, die also nach HOLBEINS eigenem Willen dem Cyklus nicht eingereiht werden sollten. Dass dies in der letzten Lyoner Ausgabe (1562) dennoch geschah, hatte keinen anderen Grund als den Wunsch der Verleger, die neuen Auflagen des Totentanzbuchs zu vermehren, wozu selbst die in diesem Fall vollendsunpassenden Kinderscenen dienen mussten. So interessant also die in Rede stehenden beiden Totentanzbilder sind, um HOLBEINS Gedankengang bei seiner Arbeit zu verfolgen, so wenig scheinen sie mir neben die „Neuvermählten“ des grossen Totentanzes zu gehören.



Fig. 95. Gelehrter, Holzschnitt aus der Zeit um 1500, nach Henne am Rhyn.

Der Sterndeuter (27) kommt in der Danse macabre anfangs unter dem Namen „le maistre“ vor, was seit 1486 durch „l'astrologien“ ersetzt wurde; äusserlich durch Globus und Zirkel kenntlich gemacht sehe ich ihn erst in dem xylographischen italienischen Totentanz (ca. 1500) der Bremer Kunsthalle (s. SCHREIBER)*). Der HOLBEINsche Sterndeuter hat aber damit nur die Bezeichnung des Standes gemein, dagegen eine auffallende Ähnlichkeit mit einem anonymen Holzschnitt von ca. 1500 (s. HENNE AM RHYN II, 370), worin ein Gelehrter in seiner Studierstube zu sehen ist (Fig. 95): der reich ausgestattete Sessel, der Tisch mit Säulenfuss und Lesepult, das offene Bogenfenster, endlich der von der Decke herabhängende Himmelsglobus stimmen merkwürdig überein. Der in den Anblick

*) Danach ist die Angabe VÖGELINS (No. 71, S. 47), dass der Sterndeuter zuerst in Bern vorkam und HOLBEIN ihn nur dort entlehnt haben könne, zu berichtigen.

des letzteren versunkene Sterndeuter beachtet die Anwesenheit des Toten nicht, der ihm höhnisch einen Totenschädel hinhält; die in Lyon hinzugefügte Bibelstelle verspottet die Afterweisheit der Astrologen. Nun kann man dies ja wohl sofort aus dem Bilde heraus empfinden; worin ist aber dieser Spott bildlich ausgesprochen? Was bedeutet der vom Toten hingehaltene Schädel? Wenn MASSMANN diesen den „Schädel der Selbstbetrachtung“ nennt und WOLTMANN umschreibt als „einen Gegenstand, der gleichfalls der Betrachtung wert sei“, so wird niemand in diesen matten Versuchen einer erbaulichen Interpretation die gewünschte Erklärung finden wollen. Unzweifelhaft erleichterte der Zeichner der Laybacher Nachstiche (No. 69) die einzig mögliche Deutung, indem er den Sterndeuter sich mit einem auf dem Tisch ruhenden Erdglobus beschäftigen liess, der daher dem vorgezeigten Schädel so genähert ist, dass ein Vergleich beider sich notwendig aufdrängte. WESSELY sagt daher mit Recht, dass der Tod den Schädel wie einen Globus reicht; damit ist die gesuchte Beziehung gegeben. Auf der einen Seite der Sterndeuter, der Umfang und Inhalt des Lebens durch thörichte Spielereien zu ergründen sucht, auf der anderen Seite die dämonische Gestalt, die an ihrem „Globus“ das Ende des Lebens mit unwiderleglicher Sicherheit bestimmt*), — in dieser Gegenstellung liegt die treffliche Verspottung des Stubengelehrten. Mehr ist in dem Bilde nicht enthalten: Andeutungen des wirklichen Todes, Todesstimmung und Ähnliches hat darin keinen Platz.

Es folgen jetzt zwei Blätter, in denen die Totengestalten wieder als natürlich mitwirkende Personen auftreten. Dem Pfarrer, der mit dem Sakrament zum Sterbenden eilt, begleitet von dessen Anverwandten, schreitet der Tote als Messner voran**), Glocke und Laterne in der Hand, das Stundenglas unter den Arm gepresst. — In gewohnter Weise muss den älteren und neuen Interpreten der begleitende Bibelspruch („Auch ich bin ein sterblicher Mensch“) die Direktive geben: das Bild bedeute den bevorstehenden Tod des Priesters. Das Bild selbst redet aber nur von dem einen, indirekt dargestellten Tod desjenigen, dem die letzte Tröstung gebracht wird.

*) Dass die Totengestalt einen Gehülfen des Gelehrten bedeute, der ihm den Globus reicht, ist möglich, aber nicht mit Sicherheit aus dem Bilde zu entnehmen.

**) Im Alphabet brachte HOLBEIN den Toten als Messner mit dem Chorherrn zusammen, um diesen in seiner Berufsthätigkeit zu schildern; im vorliegenden Bilde ist dasselbe Motiv in ganz anderem Sinne verwendet.

Zur Illustration dieser Vorstellung ist selbstverständlich die Totengestalt nicht nötig, so wenig wie zur Hervorrufung einer allgemeinen Todesmahnung, die ja aus dieser wie aus jeder Sterbescene, die nicht mit besonderen anderen Beziehungen verknüpft ist, deutlich zu uns redet. Dass jedoch die ganze Darstellung nur auf den Tod des Priesters ziele, ist eine durch den Text künstlich erzeugte Anschauung, die im Bilde keine Unterlage findet. Folglich kann die Totengestalt nur dazu dienen, den Ernst des Vorgangs, das Lebensbild selbst drastisch zu beleuchten.

Ich mache noch auf das Stundenglas aufmerksam, das in der Lage, wie es vom Toten getragen wird, natürlich nicht wirken, den Ablauf der Zeit nicht bezeichnen kann. Es ist aber nur das übliche Attribut, das Holbein so gern anbringt, ohne sich ängstlich an seine Bedeutung zu halten.

Und nun das köstliche Seitenstück zum vorigen Bilde: der „Tod“, der den elenden Kranken beim Arzt (26) einführt. Schon die Stellung der Totengestalt, zwischen dem Kranken, den sie an der Hand hält, und dem an seinem Tisch sitzenden Arzt, dem sie die Flasche mit dem Wasser des Patienten zur Untersuchung reicht*), ist vorzüglich gewählt: sie verbindet beide und hält es mit beiden. Und dieser äusseren Situation entspricht der aus der ganzen Handlung unmittelbar abzulesende Inhalt, dass gerade der „Tod“ einem Kranken die Heilung durch den Arzt zusagt und diesen wiederum um sein Urteil über den Kranken fragt, den er, der „Tod“, an der Hand hält. Dies sind doch Dinge, die eine verschiedene Interpretation gar nicht zulassen sollten. Aber einmal der leidige Begleitspruch: „Arzt, hilf dir selber“ und dann die Gewöhnung, in jedem Blatt des Holbeinschen Totentanzes die Hauptperson als Todeskandidaten aufzufassen, haben auch hier Woltmann von dem Nächstliegenden abgelenkt; die Todesdrohung soll sich natürlich gegen den Arzt richten, während dieser angeblich dem Kranken gerade einen wenig tröstlichen Bescheid giebt**).

*) Naumann hält dieses Glas für eine Arzneiflasche! Die Verse des oberdeutschen Totentanzes hätten ihn schon eines Besseren belehren können.

**) Diese Deutung widerspricht dem Bilde; der Arzt streckt die Hand aus, um das Glas, das damals noch den Ausgangspunkt jeder Diagnose bildete, in Empfang zu nehmen, er kann also gleichzeitig nicht schon dem Kranken einen Bescheid geben. — Richtiger wurde unser Blatt schon im vorigen Jahrhundert durch einen Maler interpretiert, der es zur Darstellung eines Schweizer Dorfarztes, Namens Michel Schuppach, benutzte (Gemälde in Privatbesitz). Dieser sitzt da, vertieft in die Prüfung des Wassers, ihm gegenüber der Patient, hinter dem der Tod steht und ihm die Hand auf die Schulter legt. Zweifellos ist dies eine Wiederholung des Holbeinschen Motivs, wobei aber die Beziehung der Totengestalt zum Patienten und nicht zum Arzt ganz evident ist.

Die ganze treffliche Schilderung der Konsultation, durch die Satire mit dem Vermittler-Tod noch mehr gehoben und belebt, bietet doch dem Beschauer weit mehr, als auch das vollkommenste richtige Todesbild es vermöchte.

Schon im Alphabet sehen wir gerade das Bild des Arztes über die gewöhnliche Auffassung hinausgehoben, indem nicht sowohl seine Ohnmacht gegen den eigenen Tod, als vielmehr sein eingebildetes Wissen gegeisselt wird. Im grossen Totentanz ging Holbein auch in diesem Fall über seine frühere Darstellung hinaus, indem er die Satire in ein vollkommenes Genrebild einkleidete.

Noch ist aber die Phantasie und die Kunst unseres Meisters nicht erschöpft, und die folgenden Bilder zeigen uns, dass er für seine Totenfiguren noch andere Verwendung wusste. No. 30 schildert uns einen Schiffbruch: es jagt der Sturm durch die Luft, bereits hat er an dem bedrohten Schiff das Segel losgerissen, das zerfetzt im Winde flattert, Verzweiflung erfasst die leidenschaftlich bewegte Mannschaft, da bricht endlich auch der Mast und zugleich erscheint am Schiffsbord eine knochendürre Gestalt, die mit aller Kraft am Sturz des Mastes arbeitet. Natürlich führt dieser Todesmann den Untergang des bereits verlorenen Schiffes nicht herbei; er zeigt sich dabei nur mitthätig dem entsetzten Schiffsvolk, dessen Aberglaube bei diesem Anblick die letzte Hoffnung schwinden lässt — es hat einen der bösen Dämone gesehen, die dem Schiffer den Untergang ansagen, und sinnlos vor Verzweiflung und Schrecken ziehen sie den Sprung ins Wasser den weiteren Qualen im sinkenden Schiffe vor.

So sehe ich das Bild; ich finde darin den Todesgedanken nicht mehr ausgedrückt als in einer sonstigen Darstellung eines Schiffbruchs, nur das dämonische Element ist das Neue und Eigene, das dem Bilde seinen besonderen Charakter verleiht. — Die Bemerkungen Massmanns und Woltmanns, die in dem Schiffbruch nur die himmlische Strafe für die „Mammonsdiener“ erblicken, habe ich schon gebührend beachtet (S. 247, 248). Ob und welchen ästhetischen Genuss das Bild unseren Sittenrichtern daneben noch bot, erfahren wir freilich nicht. Ein anderer Kommentar sorgt wenigstens für die Heiterkeit des Lesers. Mechel (No. 52) versichert uns, dass einer vom Schiffsvolk in der grössten Gefahr mit seinem guten Gewissen ruhig bleibe, und dieser eine — trage die Züge des Sokrates.

Woltmanns Beschreibung zum Bilde der Spieler (41) lautet so: „Der erste hat gewonnen und streicht sein Geld ein, der zweite hat verloren und flucht, da kommt der Teufel, den er gerufen, und packt den dritten am Schopfe, und von der anderen Seite fährt der Tod dazwischen, würgt seinen Mann an der Kehle und ruft dem Teufel zu: Erst komme ich." Aus diesen kurzen Sätzen ist es mir nicht möglich zu entscheiden, ob Woltmann hier etwa denselben Gedankengang andeutete, den ich gleich angeben werde; jedenfalls hätte er dann zum erstenmal seine stereotype Auffassung der Holbeinschen Totentanzbilder aufgegeben. Auf den ersten Blick sollte man meinen, dass dieses Bild ganz unzweifelhaft, in handgreiflicher Weise uns die Strafe vor Augen führt, die einem lasterhaften Leben im Tode droht und den Frevler mitten in seinen Sünden überrascht. Aber gerade die naive Deutlichkeit der Darstellung lässt uns darüber nicht im unklaren, dass dann die Sühne gar nicht im Tode selbst zu erblicken wäre: der Teufel, der kaum den Tod seines Opfers erwarten kann, um dessen Seele in die ewige Verdammnis hinabzuziehen, ist der eigentliche Vollstrecker des Gerichts, nicht der Tod. Auch muss es auffallen, dass dieses Gericht an demjenigen der drei Spieler vollzogen wird, dessen Schuld am wenigsten ersichtlich ist, während der Gewinner, dessen Glück vielleicht nicht ganz zufällig war, und sein Gegenüber, dessen leidenschaftliches Fluchen wir zu hören meinen, frei ausgehen. Kann man überhaupt annehmen, dass Holbein lediglich jene landläufige Moral illustrieren wollte? Und liegt nicht der Hauptwert des Bildes für jedermann in der packenden Charakteristik der ganzen Spielerbande, so dass man unwillkürlich fragt, in welcher Beziehung stehen Tod und Teufel gerade dazu? —

Ersichtlich wendet sich der fluchende Wüstling nach seinem vom Tode gewürgten Mitspieler, dem er wohl die Schuld an seinem Unglück beimisst, und seine gegen den Teufel ausgestreckte Hand lässt uns nicht im Zweifel, welchen Fluch er dem ersteren zuschleudert*). So hätten wir also in den nach der früheren Auffassung recht schwächlich motivierten Gestalten des Todes und des Teufels nur eine Versinnlichung des Fluchs zu erblicken, den der verlierende Spieler ausstöst, und den kein Beschauer des

*) Wie verschieden doch unsere Augen sehen können! Nach Naumann reicht jener Spieler dem Tode die Hand wie einem lieben Bruder, und nach Mechel bittet er ihn eindringlich zu Gunsten seines gewürgten Mitspielers.

Bildes mit gleicher Unmittelbarkeit herauslesen würde, wenn jene halb allegorischen Gestalten fehlten; gerade so wie in dem früher beschriebenen Bilde von L. Cranach (S. 262) dieselben Figuren nur die von Adam empfundenen Schrecken, Todesangst und böses Gewissen, versinnlichen. Der wüste Ausdruck wilder Leidenschaft konnte im Spielerbilde wirklicher und wirksamer gar nicht dargestellt werden; und wenn es wahr ist, was Sandrart berichtet, dass Michelangelo da Caravaggio durch dieses Holbeinsche Blatt zu seinem berühmten Spielergemälde angeregt wurde, so spricht dies deutlich genug dafür, welchen Eindruck Holbein zu erzielen verstand.

Es scheint übrigens, dass letzterer schon im Spielerbilde des Alphabets (X) demselben Gedanken Ausdruck geben wollte; denn das leidenschaftlich verzerrte Gesicht und der weit geöffnete Mund des Verlierenden — bedauerlicherweise nur mit Hilfe einer Lupe deutlich zu erkennen — können unzweifelhaft nichts anderes bedeuten, als dass er ebenfalls einen lasterhaften Fluch ausstösst. Auch der Teufel ist nur eine passiv-allegorische Figur; indem aber der Tote ebenso wie der zweite Spieler nach einem Geldhaufen greift, gebärdet er sich eigentlich als Mitspieler und erschwert dadurch eine einheitliche allegorische Auffassung. Unstreitig ist dies das geringere Bild, das aber die Keime zu dem vollkommeneren späteren enthielt, wo die das wüste Treiben der Spieler veranschaulichende Allegorie ganz unverkennbar ist. Dass und wie das Allegorische uns in greifbarer, täuschender Wirklichkeit vorgeführt wird, ist die unnachahmliche Kunst Holbeins, worin ihm keiner seiner Zeitgenossen gleichkam.

Dieselbe Kunst bewährt sich auch im Bilde des Kärrners (46). Jammernd steht er neben seinem schwer beladenen Lastwagen, der, nachdem ein Vorderrad von der Achse abgeglitten ist, zusammenbrach und im Sturz auch ein Pferd zu Boden riss; und indem die Stricke sich lösen, mit denen die Fässer auf dem Wagen befestigt sind, sieht der Ärmste auch dem Sturz und der Zerstörung der letzteren entgegen. Dies ist der eigentliche Vorgang. Aber das böse Geschick wird uns noch anders veranschaulicht; das Rad, das den Unfall veranlasste, wird von einer der uns bekannten unheimlichen Gestalten fortgetragen, und die Stricke lösen sich, weil ein anderer Dämon die Knebel aufdreht. Eine weitere Erklärung scheint mir nicht von nöten. Die Totengestalten, die mit dem

Kärrner selbst nichts zu thun haben, repräsentieren rein bildlich das Verhängnis bei dem Unglücksfall. Woltmann versichert uns dagegen, dass im nächsten Augenblick auch der Kärrner in den Sturz verwickelt sein wird. Jemand muss doch sterben, wo bliebe sonst das Todesbild!

Freilich, im letzten Bilde des eigentlichen Totentanzes (der elende Sieche, 47) versagt diese Auslegung. Wir sehen da einen halbnackten und krüppelhaften Bettler auf offener Strasse, aber abseits von den Häusern und dem Verkehr der Menschen, auf einer Streu sitzen, das Gesicht zum Himmel erhoben und die welken Hände gefaltet. Es liegt auf der Hand, dass dieses Bild, bei aller Freiheit der Deutung, sich in das Schema des mittelalterlichen Totentanzes nicht einfügen liess. Deshalb scheuten sich die alten Nachahmer Holbeins auch nicht, es in ihrem Sinne zu ergänzen: in den Kölner Nachschnitten, die auch in der Laybacher Ausgabe (No. 69) Verwendung fanden, wurde neben den Krüppel die Totengestalt mit der abgelaufenen Sanduhr gesetzt und so in nicht misszuverstehender Weise der Tod des Bettlers geschildert. Schlotthauer - Schubert, die es mit Holbeins unveränderten Bildern zu thun hatten, war jener bequeme Ausweg verschlossen; sie mussten sich daher auf die Erklärung beschränken, der Elende flehe um seinen Tod, und Woltmann fügte dann hinzu, dass der Flehende keine Erhörung finde. Allerdings schien ihm dies eine „kühne Erfindung“ für einen Totentanz zu sein; er sucht es deshalb dadurch zu erklären, dass dasselbe Motiv unter anderem auch in dem berühmten Triumph des Todes in Pisa vorkomme, wo die Krüppel und Bettler den Tod ebenfalls vergeblich um Erlösung anflehen. Im übrigen erfahren wir über Holbeins Bild nichts anderes, als dass „der Hohn fürchterlicher nicht zugespitzt werden kann“.

Bei dieser Phrase verschwammen unserem Kritiker offenbar das Holbeinsche und das Pisaner Bild in eins. Sie wäre allenfalls bei dem letzteren angebracht, wo der sichtbare Tod an den ihn anflehenden Unglücklichen achtlos vorbeizieht, nicht aber bei Holbein, wo nichts dergleichen zu sehen ist; sonst müsste ja jede Darstellung eines Lebensmüden denselben fürchterlichen Hohn predigen. Mag also Woltmann auch den mächtigen Eindruck des Holbeinschen Bildes überhaupt empfunden haben, so hinderte ihn doch vor allem sein Vorurteil für die „Todesbilder“, es unbefangen zu prüfen.

Bestände unser Totentanz wirklich aus solchen Darstellungen, dann wäre das Schlussbild allerdings nicht ganz an seinem Platz; so bestätigt es im Gegenteil die ganze voranstehende Untersuchung in natürlichster Weise, ohne jede „kühne“ Erfindung.

Wir sahen, wie HOLBEIN das alte Totenmotiv bloss dazu benutzte, um den Eindruck der Lebensbilder durch Kontraste zu erhöhen. Indem er zum Schluss die Schilderung des höchsten Elends wählte, verzichtete er, gerade im Gegensatz zum Pisaner Gemälde, darauf, eine Totengestalt hinzuzufügen, weil eine solche den gewollten Eindruck eher abschwächen als steigern würde. Denn die Erscheinung des vom Elenden so heiss ersehnten Todes würde, auch wenn er an ihm vorüberginge (wie im Pisaner Gemälde), immerhin an die Wohlthat erinnern, die ihm zuletzt doch bevorsteht. Dagegen verstand es HOLBEIN — was bisher anscheinend unbeachtet blieb — in ganz anderer Weise als durch jenen angeblichen Hohn, das grausame Schicksal des Elenden auf das wirksamste zu beleuchten. Das Bild eines kranken Strassenbettlers braucht nicht ohne weiteres den Gipfel des Unglücks darzustellen. HOLBEINS Siecher trägt aber an seinem gedunsenen, mit Lumpen umwickelten Bein das deutliche Kennzeichen des Aussatzes, jener damals so verbreiteten und gefürchteten Krankheit, deren Opfer aus der menschlichen Gesellschaft ausgestossen wurden, wie denn auch in unserem Bilde die in einiger Entfernung vom Unglücklichen Vorübergehenden auf ihn weisen, ihn wohl auch, nach der Handbewegung der vor dem Thor stehenden Frau zu schliessen, bemitleiden, aber trotzdem meiden. So zeichnete HOLBEIN, vielleicht unter dem Einfluss seines Vaters, der auf dem Bilde der heiligen Elisabeth ebenfalls Aussätzige angebracht hatte (WOLTMANN, No. 78, S. 92)*), durch den Gegensatz des ausgestossenen Aussätzigen und der lebensfrohen Menschen das höchste Elend, die vollkommene Verlassenheit des Unglücklichen mit der ganzen Überzeugungskraft der Wirklichkeit. Daneben ist der vermeintlich vervollständigte Kölner Nachschnitt desselben Blattes eine wahre Karikatur des HOLBEINschen Gedankens.

*) Übrigens dürften auch der Bettler (Geiler) in den Heidelberger Holzschnitten und der Bettler im Berner Totentanz, mit den stark geschwollenen, von Schwären bedeckten Beinen (S. 149), Aussätzige im älteren Sinn darstellen, wonach allerdings verschiedene Krankheiten unter demselben Namen zusammengefasst wurden.

SCHLUSS.

Es ist in der That „eine Welt von Gedanken und Beziehungen", die wir in Holbeins Totentänzen durchwandern; und der sie meisterhaft zusammenfasste, zeigt uns seine Menschenkenntnis in Bildern von vollkommenster Kunst. Es sind nicht geistreiche Illustrationen zu einem gegebenen Text, sondern als durchaus selbständige Kunstwerke umschliessen sie einen kaum zu erschöpfenden Inhalt; nicht der alte Totentanz zieht an uns vorüber, sondern das Schauspiel des Lebens, mit seinem Licht und seinem Schatten, und stets in Bildern von einwandsfreier Wahrheit und Wirklichkeit, voll Kraft und Leidenschaft, aber meist auch von weisem Mass und oft von hoher Anmut.

Holbeins künstlerischer Reichtum ist so gross, dass er in seinen Cyklen das verdeckt, was an den früheren Totentänzen ermüdet: die stete Wiederholung. Was dort in endloser Variation desselben Gedankens sich erschöpft, wird bei Holbein bloss zum künstlerischen Mittel, das die lange Reihe der wechselnden Bilder in einen sichtbaren und noch mehr empfundenen Zusammenhang bringt. Für das Auge des Künstlers war dieser Zusammenhang offenbar die Veranlassung, auf den Totentanz immer wieder zurückzukommen; er fand darin den passenden Rahmen, der seine unerschöpflichen Kunstgedanken einheitlich ein- und abschloss.

Aber auch die höchste Kunst schüttet ihre reifen Schöpfungen nicht mühelos aus; Jahre dauerte es, ehe Holbein von den ersten Totentanzbildern bis zur vollkommensten Durchbildung seines Gegenstandes gelangte. Und wiederum steht sein ganzes Werk da als die Endstufe einer langen Entwickelung, die mit dem Totentanzgemälde in Klingenthal begann und sich dann in den ältesten Holzschnitten, dem Grossbasler und Berner Gemälde fortsetzte. Wir sahen, wie befangen und anspruchslos jene älteste Darstellung anfing, wie mit zunehmender Freiheit der Auffassung auch künstlerischer

Sinn sich regte, bis HOLBEIN den Weg fand von jenen alten Illustrationen zum wahren Kunstwerk, vom Mittelalter zur neuen Zeit. Und lange vor den ältesten Basler Malern schufen schon begabte Mönche an derselben Dichtung, in lebender Schaustellung und gesprochenem Wort. Eine solche Jahrhunderte dauernde Entwickelung desselben Gegenstandes, von der Dichtung zum Schauspiel und von diesem zum Bilde, mit immer steigendem Kunstwert, ist wohl nur noch selten nachzuweisen.

Aber nicht nur in der äusseren Form, in der Vervollkommnung der Darstellung vollzog sich diese Entwickelung des Totentanzes, sondern auch in den beherrschenden Grundgedanken. Nicht als wenn sich die verschiedenen Auffassungen mit einem Mal vollständig ablösten, vielmehr nach der Art jeder organischen Entwickelung drang das Neue allmählich ein, überwand erst allmählich die frühere Form, um ebenso wieder neuen Gestaltungen Platz zu machen. Daher trägt jede Entwickelungsstufe neben Altererbtem schon die Keime zukünftiger Bildung.

Wie eintönig klingen noch jene altfranzösischen klösterlichen Lehrgedichte über den Tod, die der Ausgangspunkt werden sollten für eine Jahrhunderte ausdauernde geistige Bewegung. Den Übergang zur folgenden Stufe kennen wir nicht, dürfen aber annehmen, dass das geistliche Schauspiel, das den Inhalt der Lehrgedichte in lebendiger Schaustellung und dramatischer Verknüpfung, mit der phantastischen Zugabe des tanzenden Todes wiedergab, nicht gleich in der vollständigen Gliederung auftrat, die wir aus späteren Quellen kennen lernen. Diese älteste dramatische Form des eigentlichen Totentanzes verfolgte noch immer den alten lehrhaften Zweck, suchte ihn aber, und gewiss mit Erfolg, durch das neue, sinnenfällige Mittel des Bühnenspiels besser und in weiten Volksmassen zu erreichen. Dieser Erfolg veranlasste die dauernde Darstellung des volkstümlich gewordenen Totentanzes in Wandgemälden; und damit beginnt die Sonderung in eine französisch-niederdeutsche und eine oberdeutsche Reihe dieser bekanntesten und am weitesten verbreiteten Form des Totentanzes. In Frankreich und Norddeutschland, dem sich auch England und Italien anreihen, schloss sich der gemalte Totentanz eng an den gespielten an und behielt dauernd den kirchlich-asketischen Charakter, der nun einmal der Geistlichkeit und den von ihr geleiteten Volksmassen

zusagte. Auch durch den Übergang der Gemälde in die Buchillustrationen wurde in Frankreich daran nichts geändert — diese Reihe der Totentänze verfiel in jeder Richtung einer vollständigen Stagnation..

In Oberdeutschland löste er sich aber schon in dem ältesten bekannten Gemälde und wahrscheinlich selbst in dem vorausgegangenen Schauspiel von seinem Mutterboden ab und gewann eine neue Form: das Lehrhafte trat zurück gegen die Charakterisierung der dargestellten Personen, die Zusammenfassung lag nicht mehr einfach im mahnenden Todesruf, sondern in dem auch malerisch veranschaulichten, dichterisch gefärbten Vorgang, in dem Zuge der ganzen bunten Gesellschaft zum gemeinsamen Ziel, dem geisterhaften Totentanz auf dem Friedhof. Der Stoff wurde volkstümlich im weltlichen Sinn und fand alsbald die weiteste Verbreitung durch die alten Blockbücher, die, abgesehen von den aus Frankreich entlehnten Predigerbildern, frei blieben von den moralisierenden Zuthaten, die in den viel späteren französischen Totentanzbüchern einen so breiten Raum einnehmen. Daneben machte die angebahnte Ausarbeitung und Individualisierung der Einzelbilder in jedem neuen Gemälde Fortschritte, bis endlich Holbein den alten Verband bis auf äusserliche Reste völlig löste und aus dem Totentanz nur noch die äusseren Motive zu einer langen Reihe völlig getrennter Bilder entnahm, deren Inhalt das menschliche Leben und deren Zusammenhang die Welt war.

So beschloss in Oberdeutschland, in Basel, der Totentanz seine eigentliche Entwickelung — alles Spätere ist minderwertiger Nachhall — mit einem vollkommenen Kunstwerk der Malerei im weiteren Sinn, frei von den engen Schranken seiner Vorbilder, von Sittenpredigt und ihrer dichterischen Einkleidung, und menschlich wahr, aber mit den tragischen Reflexen, die Holbein auch dem Alltagsleben zu verleihen verstand. — Gewiss ist jener in den beiden Reihen der Totentänze dargelegte Zwiespalt, die frühe Erstarrung auf der einen, die mächtig bis zum letzten Ziel fortschreitende Entwickelung auf der anderen Seite, keine zufällige Erscheinung, sondern wurzelt in tieferen Gründen, als sie angedeutet werden konnten; bei solchen Überlegungen hört aber meine Aufgabe auf.

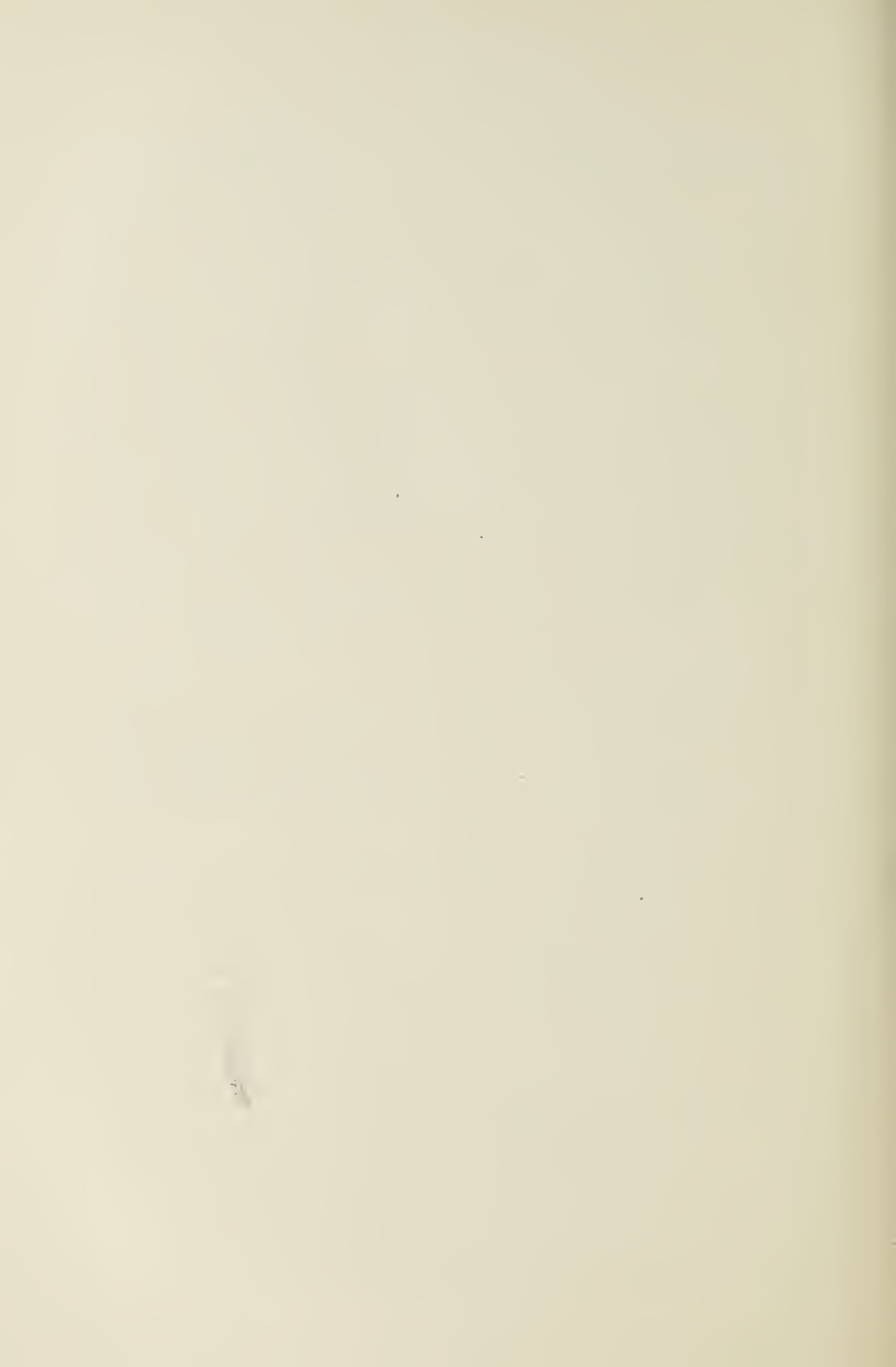


Tabelle I.

	Paris	La Chaise-Dieu	Kermaria
—	Verfasser	Prediger	—
—	—	Musiker	—
1	Papst	Papst	Papst
2	Kaiser	Kaiser	Kaiser
3	Kardinal	Kardinal	Kardinal
4	König	König	König
5	Patriarch	Patriarch	Patriarch
6	Connetable	Connetable	Connetable
7	Erzbischof	Erzbischof	Erzbischof
8	Ritter	Ritter	Ritter
9	Bischof	Bischof	Bischof
10	Edelmann	Edelmann	— *)
11	Abt	— *)	— *)
12	Amtmann	— *)	— *)
13	Lehrer (Astrolog)	Lehrer	— *)
14	Bürger	Bürger	— *)
15	Domherr	Domherr	—
16	Kaufmann	Kaufmann	—
17	Karthäuser	Äbtissin	Karthäuser
18	Sergent	Sergent	Sergent
19	Mönch	Nonne	Mönch
20	Wucherer	Wucherer	Wucherer
—	(Armer)	—	(Armer)
21	Arzt	Arzt (?)	—
22	Jüngling (Amoureux)	Jüngling	Jüngling
23	Advokat	Advokat	—
24	Spielmann	Spielmann	Spielmann
25	Pfarrer	Pfarrer	—
26	Bauer	Bauer	Bauer
27	Franziskaner	Mönch	Franziskaner
28	Kind	Kind	Kind
29	Küster	Küster	—
30	Einsiedler	Einsiedler	—
	Toter König	—	—
	—	Unbenannte Stände	—
	Maistre	Prediger	—

*) Durch bauliche Veränderungen verdeckt.

Tabelle II.				Tabelle III.**)	
	Paris	Lübeck		Lübeck	Berlin
—	Verfasser	Prediger*)	—	Papst	Papst
—	—	Musiker*)	—	Kardinal	Kardinal
1	Papst	Papst	1	Bischof	Bischof
2	Kaiser	Kaiser	2	Abt	Abt
—	—	Kaiserin	3	Karthäuser	Karthäuser
3	Kardinal	Kardinal	4	Domherr	Domherr
4	König	König	5	Arzt	Arzt
5	Patriarch	Bischof	6	Kapellan	Kapellan
6	Connetable	Herzog*)	7	Küster	Küster
7	Erzbischof	Abt	8	Klausner	—
8	Ritter	Ritter	9	—	Mönch
9	Bischof	Karthäuser	10	—	Pfarrer
10	Edelmann	Edelmann	11	—	Prediger
11	Abt	Domherr	12	—	Augustiner
12	Amtmann	Bürgermeister	13	—	Official
13	Lehrer	Arzt	14	Kaiser	Kaiser
14	Bürger	Wucherer	15	Kaiserin	Kaiserin
15	Domherr	Kapellan	16	König	König
16	Kaufmann	Kaufmann	17	Herzog	Herzog
17	Karthäuser	Küster	18	Ritter	Ritter
18	Sergent	Handwerker	19	Edelmann	Junker
19	Mönch	Klausner	20	Bürgermeister	Bürgermeister
20	Wucherer	Bauer	21	Wucherer	Wucherer
—	(Armer)	—	—	Kaufmann	Kaufmann
21	Arzt	—	—	Amtmann	Amtmann
22	Jüngling	Jüngling	22	Bauer	Bauer
23	Advokat	Jungfrau	23	Jüngling	—
24	Spielmann	—	—	Jungfrau	—
25	Pfarrer	—	—	Kind	Kind
26	Bauer	—	—	—	Betrüger
27	Franziskaner	—	—	—	Narr
28	Kind	Kind	24		
29	Küster	—	—		
30	Einsiedler	—	—		
—	Toter König	—	—		
—	Prediger	—	—		

*) Zerstört!

**) Die Stände sind ohne Rücksicht auf die wirkliche Reihenfolge nur als geistliche und weltliche vergleichend zusammengestellt.

Tabelle IV.

	Klein-Basel		Oberdeutsche Handschriften		Lübeck		Paris
1	Papst	1	Papst	1	Papst	1	Papst
2	Kaiser	2	Kaiser	2	Kaiser	2	Kaiser
3	Kaiserin	3	Kaiserin	3	Kaiserin	—	—
4	König	4	König	5	König	4	König
5	Kardinal*)	5	Kardinal	4	Kardinal	3	Kardinal
6	Patriarch*)	6	Patriarch	—	—	5	Patriarch
7	Erzbischof*)	7	Erzbischof	—	—	7	Erzbischof
8	Herzog	8	Herzog	7	Herzog	6	Connetable
9	Bischof*)	9	Bischof	6	Bischof	9	Bischof
10	Graf	10	Graf	—	—	—	—
11	Abt	11	Abt	8	Abt	11	Abt
12	Ritter	12	Ritter	9	Ritter	8	Ritter
13	Jurist	13	Jurist	13	Bürgermeister	12	Amtmann
14	Fürsprech*)	—	—	—	—	23	Advokat
15	Chorpfaff	14	Chorherr	12	Domherr	15	Domherr
16	Arzt	15	Arzt	14	Arzt	21	Arzt
17	Edelmann	16	Edelmann	11	Edelmann	10	Edelmann
18	Edelfrau	17	Edelfrau	—	—	—	—
19	Kaufmann	18	Kaufmann	17	Kaufmann	16	Kaufmann
20	Äbtissin	19	Klosterfrau	—	—	—	—
21	Krüppel	20	Bettler	—	—	—	—
22	Waldbruder	—	—	20	Klausner	30	Einsiedler
23	Jüngling	—	—	22	Jüngling	22	Amoureux
24	Wucherer	—	—	15	Wucherer	20	Wucherer
25	Jungfrau	—	—	23	Jungfrau	—	—
26	Pfeifer	—	—	—	—	24	Spielmann
27	Herold	—	—	—	—	—	—
28	Schultheiss	—	—	—	—	—	—
29	Vogt	—	—	—	—	—	—
30	Narr	—	—	—	—	—	—
31	Begine*)	—	—	—	—	—	—
32	Blinder	—	—	—	—	—	—
33	Jude	—	—	—	—	—	—
34	Heide	—	—	—	—	—	—
35	Heidin	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	10	Karthäuser	17	Karthäuser
—	—	—	—	16	Kapellan	25	Pfarrer
—	—	—	—	18	Küster	29	Clerc
—	—	—	—	19	Handwerker	14	Bürger
—	—	—	—	—	—	13	Lehrer
—	—	—	—	—	—	18	Sergent
—	—	—	—	—	—	19	Mönch
—	—	—	—	—	—	27	Franziskaner
36	Koch	21	Koch	—	—	—	—
37	Bauer	22	Bauer	21	Bauer	26	Bauer
38	Kind*)	23	Kind	24	Kind	28	Kind
39	Mutter*)	24	Mutter	—	—	—	—

*) Diese Figuren sind in Gross-Basel so ersetzt und vertauscht:

Klein-Basel:	Kardinal	Patriarch	Erzbischof	Bischof	Fürsprech	Begine	Kind	Mutter.
Gross-Basel:	Königin	Kardinal	Bischof	Herzogin	Ratsherr	Krämer	Mutter u. Kind	Maler.

Tabelle V.

	Holbeins Alphabet		Holbeins Totentanz 1538		Holbeins Totentanz 1545 etc.
A	Beinhaus	5	Beinhaus	5	Beinhaus
B	Papst	6	Papst	6	Papst
C	Kaiser	7	Kaiser	7	Kaiser
D	König	8	König	8	König
E	Kardinal	9	Kardinal	9	Kardinal
F	Kaiserin	10	Kaiserin	10	Kaiserin
G	Königin	11	Königin	11	Königin
H	Bischof	12	Bischof	12	Bischof
I	Herzog	13	Herzog	13	Herzog
K	Graf	32	Graf	32	Graf
L	Domherr	17	Domherr	17	Domherr
M	Arzt	26	Arzt	26	Arzt
N	Wucherer	28	Wucherer	28	Wucherer
O	Mönch	23	Mönch	23	Mönch
P	Kriegsmann	—	—	40	Kriegsmann
Q	Nonne	24	Nonne	24	Nonne
R	Narr	—	—	43	Narr
S	Dirne	—	—	—	—
T	Säufer	—	—	42	Säufer
V	Reiter	—	—	—	—
W	Waldbruder	—	—	—	—
X	Spieler	—	—	41	Spieler
Y	Kind	39	Kind	39	Kind
Z	Jüngstes Gericht	40	Jüngstes Gericht	48	Jüngstes Gericht

SACH- UND NAMENREGISTER.

(D = Holbeins Totentanz auf der Dolchscheide, A = Holbeins Totentanz-Alphabet, GT = Holbeins grosser Totentanz.)

V.

W.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN TAFELN I—IX.

Tafel I.

1. Zeichnung eines Totentanzes auf einer Dolchscheide nach H. Holbein, Lichtdruck nach dem im Schinkel-Museum in Berlin befindlichen Original.
2. Spiegelbildliche Kopie derselben Zeichnung im Museum zu Basel, Lichtdruck nach einer Braunschen Photographie.

Tafel II.

Das Totentanz-Alphabet von H. Holbein, Facsimile nach dem Dresdener Exemplar.

A. Das Beinhaus
B. Der Papst
C. Der Kaiser
D. Der König
E. Der Kardinal
F. Die Kaiserin
G. Die Königin
H. Der Bischof
I. Der Herzog
K. Der Edelmann
L. Der Domherr
M. Der Arzt
N. Der Wucherer
O. Der Mönch
P. Der Kriegsmann
Q. Die Nonne
R. Der Narr
S. Die Dirne
T. Der Säufer
V. Der Reiter
W. Der Waldbruder
X. Die Spieler
Y. Das Kind
Z. Das Jüngste Gericht.

Tafel III—IX.

H. Holbeins grosser Totentanz, Lichtdruck nach dem Berliner Probedruck (Nr. 1—26, 28—39, 48, 49) und nach den Lyoner Ausgaben (Nr. 27, 40—47, Braut und Bräutigam).









Tafel I.





Verlag von Karl J. Trübner in Strassburg.

, Berlin W.







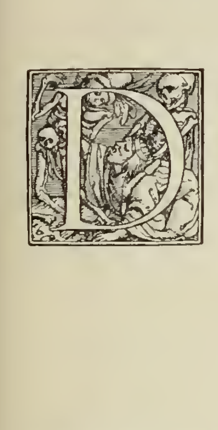
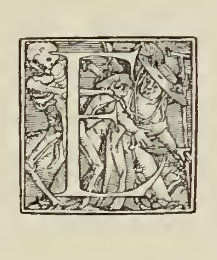




















Verlag von Karl J. Trübner in Strassburg.









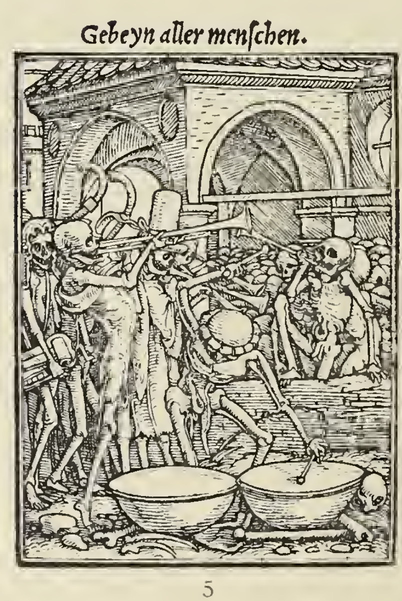
1

Adam Eua im Paradyß.



2

Gebeyn aller menschen.



5

Der Bapst.



6

Lichtdruck von

Tafel III.

Vßtribung Ade Eue.



3

Adam bawgt die erden.



4

Der Keyſer.



7

Der Künig.



8

Verlag von Karl J. Trübner in Strassburg.

h, Berlin W.





Der Cardinal.



9

Die Keyserinn.



10

Der Hertzog.



13

Der Apt.



14

Lichtdruck vo





11

Der Bischoff.



12

Die Aptißinn.



15

Der Edelman



16

Verlag von Karl J. Trübner in Strassburg









17

Der Richter.



18

Der Predicant.



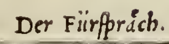
21

Der Pfarrherr.



22

Lichtdruck vo





19

Der Ratſherr.



20

Der Münch.



23

Die Nunne.



24

Verlag von Karl J. Trübner in Strassburg.






Daß Altweyb.
25


Der Artzet.
26


Der Kauffman.
29


Der Schiffman.
30

Lichtdruck v

Tafel VI.

Der Sterndeuter.



27

Der Rych man.



28

Der Ritter.



31

Der Groff.



32

Verlag von Karl J. Trübner in Strassburg.

Berlin W.





Der Alt man.



33

Die Greffinn.



34

Der Krämer.



37

Der Ackerman.



38

Lichtdruck von

Tafel VII.

Die Edelfraw.



35

Die Hertzoginn.



36

Daß Jung kint.



39

Der Kriegsmann.



40

Verlag von Karl J. Trübner in Strassburg.

ch, Berlin W.





Die Spieler.



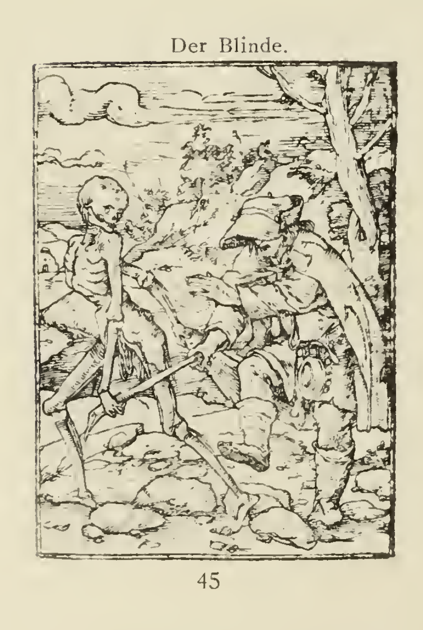
41

Die Säufer.



42

Der Blinde.



45

Der Kärrner.



46

Lichtdruck von

Der Narr



43

Der Räuber.



44

Der Sieche.



47

Daß jüngst gericht.



48

Verlag von Karl J. Trübner in Strassburg.

sch, Berlin W.



Die wapen deß Thotß.



49

Die Braut.



Der Bräutigam.



Lichtdruck von Albert Frisch, Berlin W.







